BIANCO E NERO

ANNO II • N. 6 • 30 GIUGNO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Con questa « Grammatica del film » di Raymond J. Spottiswoode, « Bianco e Nero » prosegue sulla linea di quel programma che, esposto in una « Nota » del primo quaderno del corrente anno, intende portare agli studi cinematografici un effettivo e costruttivo contributo, con la pubblicazione di opere originali, e con la traduzione di quelle straniere poco note, e che tuttavia pratici e teorici del film ritengono come fondamentali per la conoscenza della materia cinematografica. La « Grammatica del film » a cui è stato dedicato il presente quaderno, è tra queste ultime. L'Autore confessa nelle prime pagine del volume, che « esso è stato scritto prima che gli fosse passato fra le mani un solo metro di pellicola » e « che esso non è stato però modificato al lume dell'esperienza successiva ». Questa osservazione va rivolta a coloro che rifiutano al cinema, per sistema, un fondamento teorico. Il libro dello Spottiswoode, per la serietà della ricerca, e per l'analisi spesso acuta della materia, è opera che non va ignorata. Il titolo del volume è indicativo, e ne segna i limiti.

Ogni teorico, per temperamento e per processo culturale, è portato a trarre qua e là, dall'esperienza personale e da teorie preesistenti, un proprio sistema. Così il Pudovchin ha costruito l'impalcatura delle sue teorie sul concetto fondamentale del montaggio come essenza della creazione artistica del film, e l'Arnheim è giunto ad una tabella analitica dei principi del taglio e montaggio, partendo dallo studio degli elementi differenzianti — quelli cioè che distinguendo il cinema dalla realtà, offrono all'artista la possibilità di esprimersi con mezzi del tutto originali. Lo Spottiswoode accetta come acquisiti questi precedenti, e tenta di gettare le basi per una sistemazione della materia cinematografica. Ovviamente in questo l'arte e l'estetica hanno poco a che vedere: hanno invece a che vedere la tecnica e la costruzione logica del film. Dire ad esempio che la dissolvenza incrociata sottolinea il passare del tempo, è stabilire una convenzione. Ma questo non vincola l'artista, che può av-

valersi di cento altri mezzi originalmente inventati, che non siano la dissolvenza incrociata, per esprimere tale passare di tempo, mentre la convenzione stessa, come soluzione corretta definitivamente accettata, può evitare nel tecnico l'indecisione e l'errore. La tecnica, in altre parole, non ha mai ucciso l'arte: ha però insegnato sempre a costruire case che non crollano, automobili che camminano, pianoforti che suonano, e non stonano. Sotto questa luce va letto il libro dello Spottiswoode.

I lettori che conoscono l'edizione inglese di quest'opera, troveranno che mancano nella nostra edizione italiana, la prefazione, l'introduzione, e qualche paragrafo qua e là, dove, accanto a certe precisazioni e classificazioni fin troppo scrupolose, l'Autore oltrepassava i limiti del suo programma, disperdendosi in confuse o superate divagazioni estetiche e politiche. L'aver semplicemente omesso tali passi, non è stato che un adeguare il volume alla sensibilità nostra, senza che con una infedeltà nella traduzione, il pensiero dell'Autore venisse meno rispettato.

Attraverso l'esposizione indubbiamente interessante, l'opera dello Spottiswoode potrà tuttavia contribuire anche in Italia ad una più esatta comprensione del cinema e dei suoi mezzi d'espressione, e ad un più sensibile avvicinamento reciproco fra il cinema e l'intelligenza.

La quale cosa — lo abbiamo più volte ripetuto — è perfettamente sulla linea della nostra Rivista.

BIANCO E NERO

RAYMOND J. SPOTTYSWOODE

UNA GRAMMATICA DEL FILM

TRADUZIONE DALL'INGLESE

DI

ALDO PAOLO FILIPPINO

Definizioni

Il film totale (C) comprende un film visivo (A) ed un fattore sonoro (B). A. Il film visivo: (a) il materiale del film: il principio meccanico, velocità, tagli, dissolvenze, diaframmi; (b) la macchina da presa: posizione e movimenti; (c) illusione: spazio e tempo cinematografico, trucchi; (d) descrizione: varie specie di didascalie. B. Il fattore sonoro; (a) la parola: suo uso realistico e non realistico; (c) la musica: suo uso realistico e non realistico. C. Il film totale; (a) costruzione: diversi tipi di montaggio (b) diversi tipi di film (c) effetti: diversi tipi di effetti prodotti dal film e dai suoi elementi.

In questo capitolo ci si propone piuttosto di definire la terminologia tecnica che di discutere di tecnica. Alcuni termini basilari che stanno a indicare i processi meccanici del cinema, non si riferiscono al suo campo e ai suoi metodi in quanto arte, ma agli strumenti coi quali le immagini degli oggetti vengono scelte, riunite, se è necessario, deformate, e finalmente registrate sulla celluloide. Altri invece si riferiscono all'applicazione dei suoni e della parola e indicano gli effetti psicologici del film nel suo complesso. La tecnica è basata sulla scelta di questi strumenti; non possiamo considerarla teoricamente senza una chiara comprensione di essi, nè usarla praticamente se la loro natura concreta non ci è familiare.

La maggior parte dei seguenti termini sono quelli correntemente usati, i pochi termini di nuovo conio saranno capiti meglio nelle analisi che seguiranno.

IL FILM TOTALE

Il film completo come lo si conosce oggi. Si compone del

F I L M   V I S I V O

parte che viene proiettata sullo schermo ed è vista dagli spettatori, e di un

F A T T O R E   S O N O R O

parte ch'è riprodotta da altoparlanti e udita dagli spettatori.

A) IL FILM VISIVO

a) Il materiale del Film

Quella striscia di pellicola che è esposta nella macchina da presa. Dopo lo sviluppo e la stampa questa striscia o una copia di essa vien passata attraverso la macchina da proiezione.

1. *Il principio meccanico del film visivo.* — Delle fotografie (dette fotogrammi) sono prese in serie, ad intervalli regolari di tempo. Quando sono proiettate su uno schermo alla velocità di sedici o più fotogrammi al secondo, producono, grazie alla persistenza dell'immagini sulla retina, una illusione di continuità. Se gli intervalli di tempo della presa e della proiezione sono eguali, la velocità di movimento di un oggetto al momento della ripresa e a quello della proiezione saranno anche eguali.

2. *Moto accelerato.* — Il film è fatto passare attraverso la macchina da presa più lentamente che attraverso la macchina da proiezione. In tal modo un oggetto si muove più rapidamente proiettato che ripreso.

3. *Moto rallentato.* — Il film è fatto passare attraverso alla macchina da presa più presto che attraverso alla macchina da proiezione. In tal modo un oggetto si muove più lentamente quando è proiettato che quando è ripreso.

4. *Il quadro.* — Una parte di film che rappresenta oggetti fisici senza visibile discontinuità spaziale o temporale.

5. *Il taglio.* — L'istantaneo trasferimento da qualsiasi scena a quella seguente.

6. *Frequenza del taglio.* — Misurata dal numero dei quadri che occupano una data lunghezza di film e quindi che prendono un dato tempo di proiezione (essendo la rapidità di proiezione, in pratica, costante). La frequenza del taglio è detta lenta quando questi quadri sono lunghi, rapida quando sono corti, e positivamente o negativamente accelerata per quadri che divengono rispettivamente più brevi o più lunghi mentre passa quella data lunghezza di film.

Il trasferimento da un quadro all'altro può essere effettuato con mezzi diversi dal taglio.

7. *Dissolvenza incrociata.* — Il secondo quadro sembra comparire sotto il primo e diventa sempre più distinto. Il primo quadro diventa allora sempre meno distinto e scompare. Le dissolvenze sono dette rapide o lente a seconda del tempo impiegato nel procedimento.

8. *Il passaggio di mascherino.* — La prima scena pare staccarsi come un foglio, rivelando la scena successiva come se questa si fosse già trovata sotto ad essa. I passaggi di mascherino possono distinguersi in quelli di destra e di sinistra, dall'alto e dal basso, a seconda del loro punto di partenza o della loro direzione; ne esistono molti altri tipi come si può facilmente immaginare.

9. *Diaframma.* — La luce del primo quadro diminuisce gradatamente fino a scomparire e allora quella del secondo appare gradatamente fino a raggiungere un'intensità normale. La prima parte di questo procedimento dicesi diaframma, e chiamasi « lento » se prende più del tempo solito.

b) La macchina da presa

La composizione di un quadro dipende da:

1. *La posizione della macchina.* — La posizione della macchina riferita agli assi che passano per il centro d'attenzione dell'oggetto.

2. *L'angolo della macchina.* — L'angolo formato dall'asse ottico della macchina col presunto piano orizzontale dell'oggetto. Se non occorre una grande precisione di terminologia, questo termine comprende il precedente.

Se la composizione di un quadro è fissa essa può essere descritta in uno dei modi seguenti:

3. *Campo lungo.* — L'oggetto della scena è apparentemente lontano dalla macchina. Campo medio ed altri termini simili, hanno significati corrispondenti.

4. *Primo piano spaziale.* — Un solo oggetto, spesso una testa, viene ingrandito oltre la sua grandezza normale con mezzi ottici o meccanici della macchina da presa. La parola « spaziale », è spesso omessa quando non vi è alcun pericolo di ambiguità.

5. *Primo piano temporale.* — Una parte significativa di un movimento è fermata in rapporto al resto del movimento mediante il rallentatore.

La composizione di un quadro può essere variata nei seguenti modi:

6. *Carrellata.* — Tutta la macchina si sposta verso l'oggetto.

7. *Panoramica orizzontale.* — La macchina ruota su un asse verticale, prendendo una panoramica dell'oggetto.

8. *Panoramica verticale.* — La macchina ruota sul suo asse orizzontale perpendicolare al suo asse ottico.

c) Illusione

Mezzi coi quali il film è reso indipendente da una riproduzione realistica di cose e di avvenimenti. Lo spazio e il tempo cinematografici qui sotto analizzati sono importantissimi e assai caratteristici del film perchè raggiungono fini illusionistici con mezzi che non sono di pura illusione.

1. *Spazio cinematografico.* — Un insieme di quadri presi in luoghi geograficamente remoti l'uno dall'altro, qualora questi non posseggano alcun elemento di identificazione geografica, possono essere combinati in una nuova organicità spaziale; tale procedimento dicesi montaggio relazionale.

2. *Tempo cinematografico.* — Per mezzo del movimento accelerato o rallentato e del montaggio, il tempo, sotto il controllo del regista sembrerà passare in misura assai diversa rispetto al soggetto cinematografico.

3. *I sistemi Dunning e Schüfftan.* — Mezzi ottici in virtù dei quali oggetti in realtà remoti l'uno dall'altro possono essere fissati in visibile correlazione nei limiti di un solo quadro.

4. *Trasparente.* — Lo stesso scopo può essere ottenuto proiettando dal di dietro su di uno schermo scene riprese in precedenza. Esse in tal caso divengon parte del materiale di una seconda macchina (p. e. il paesaggio visto dal finestrino di un treno).

d) DESCRIZIONE

Mezzi letterari per spiegare il motivo, l'azione o la produzione di un film.

1. *Titoli d'apertura.* — Parole incorporate in quadri al principio di un film per presentarne il titolo e i nomi degli autori e degli interpreti.

2. *Didascalie.* — Parole intercalate nel film per riprodurre il dialogo o per spiegare l'azione.

3. *Didascalie spezzate.* — Didascalie nelle quali le frasi sono spezzate dall'intercalare di quadri.

4. *Didascalie mobili.* — Didascalie che si espandono, si contraggono, o in qualsiasi altro modo si muovono sullo schermo.

5. *Didascalie marginali.* — Parole sovrapposte a un quadro lungo il lato inferiore dello schermo e di solito usate per tradurre il dialogo allorchè si svolge in lingua straniera.

B) IL FATTORE SONORO

a) LA PAROLA

La sincronizzazione della parola col film visivo.

1. *Impiego realistico.* — Le voci e le immagini delle persone che parlano sono date contemporaneamente.

2. *Impiego selettivo.* — Le voci e le immagini dei personaggi possono essere liberamente spostate o soppresse.

3. *Impiego per commento.* — Una sola voce spiega e commenta l'azione del film visivo.

4. *Impiego come suono.* — La parola, spesso in una lingua ignota al pubblico, è usata pel suo valore di suono avulso dal significato.

b) Rumori naturali

La sincronizzazione col film visivo di qualsiasi rumore eccettuata la parola e i suoni di strumenti musicali. La musica può tuttavia essere introdotta realisticamente quando il realismo lo richieda nel seguente caso n. 1.

1. *Impiego realistico.* — I rumori prodotti dal materiale di ciascun quadro sono sincronizzati con le loro immagini.

2. *Impiego selettivo.* — I rumori possono essere usati indipendentemente da qualsiasi rappresentazione visiva delle loro cause ed essere liberamente combinati col film visivo.

c) La musica

Uno spartito musicale, o già esistente o scritto appositamente, viene sincronizzato col film visivo. Le seguenti applicazioni possono verificarsi per lo più o simultaneamente o successivamente in un solo film oppure possono anche presentarsi isolate.

1. *Impiego imitativo.* — Lo spartito imita i rumori naturali o la parola come puro suono.

2. *Impiego per commento.* — Lo spartito prende la parte di uno spettatore che commenti il film visivo, di solito ironicamente.

3. *Impiego evocativo.* — Allo spartito sincronizzato vien dato il suo massimo valore. Il silenzio è espressamente voluto come il suono. I leitmotifs agiscono emotivamente e ci aiutano a entrare più addentro nei personaggi del film visivo coi quali sono connessi.

4. *Impiego per contrasto.* — Non si trova mai da solo, ma è combinato col n. 2 e col n. 3. Lo spartito contrasta col film visivo, e il tal modo può accrescerne l'effetto.

5. *Impiego dinamico.* — Una corrispondenza dinamica di immagini e di suono mette in evidenza il ritmo del montaggio.

C) IL FILM TOTALE

a) Costruzione

1. *Sceneggiatura.* — Il progetto teleologico e descrittivo di un film.

2. *Serie.* — Una successione di quadri che formano un unico ritmo completo di visioni e di suoni.

3. *Sequenza.* — Una successione di quadri che formano nel film completo un'unità subordinata di concetti e di intenti.

4. *Montaggio.* — Dal punto di vista degli effetti è la creazione di un concetto o di una sensazione attraverso l'urto reciproco di altri concetti o impressioni, e dal punto di vista strutturale è il collegamento di quadri, di serie e di sequenze in modo tale da produrre questo urto.

5. *Montaggio primario.* — Il montaggio dei concetti desunti dall'osservazioni del contenuto dei quadri successivi.

6. *Montaggio simultaneo.* — Montaggio dei concetti derivati dai quadri e dai suoni contemporanei ad essi nel film.

7. *Montaggio ritmico.* — Montaggio di una serie ritmica di quadri che cancella gli effetti dei quadri intermedi.

8. *Montaggio secondario.* — Il mezzo col quale gli elementi secondari del film, e cioè il valore emotivo del taglio, del contenuto e degli effetti del suono, sono resi capaci di generare gli effetti prodotti dalla serie.

9. *Montaggio implicativo.* — Montaggio dei concetti desunti dall'osservazione delle sequenze considerate come unità, per realizzare le implicazioni di queste sequenze.

10. *Montaggio ideologico.* — Il montaggio risultante dall'urto tra un concetto desunto da un qualsiasi elemento del film e da un concetto formante parte dell'ideologia dello spettatore.

b) Generi

Sotto il titolo generico di film sono inclusi i generi che vanno dai film interpretati da attori e girati negli stabilimenti, agli studi sugli indigeni nei loro ambienti naturali. Sarà bene fare una distinzione tra questi e i generi seguenti.

1. *Il giornale cinematografico.* — Non ha nessun altro scopo all'infuori della rapida annotazione di avvenimenti quotidiani.

2. *Il film didattico.* — Esso è puramente istruttivo. Non cerca di drammatizzare, e il suo montaggio o è arbitrario, o è solo adattato alle esigenze del commento orale.

3. *Il foto-teatro.* — La fedele trasposizione di un lavoro teatrale sullo schermo. L'angolo e la posizione della macchina da presa sono fissi dal principio alla fine e perciò non vi sono tagli nè montaggi dei tipi 5, 7 e 8.

4. *Il teatro cinematografico.* — In esso ha larga parte la macchina da presa ma il montaggio, è subordinato alla continuità del discorso, in effetto si basa sulla personalità degli attori.

5. *Il film sintetico.* — Un film il cui materiale rassomiglia solo in minimo grado al raggruppamento delle cose del mondo reale. La sua qualità principale è perciò la disposizione delle immagini, e può essere suddivisa a seconda dello scopo a cui serve questa disposizione. Così:

6. *Il film astratto.* — Usa una disposizione voluta, ma che ha ancora assai poca attinenza col mondo reale, e

7. *Il cartone animato.* — Si avvicina in qualche modo al naturalismo ed usa immagini piatte, ritagliate o disegnate, a somiglianza di uomini o di animali, con scopi fantastici o farseschi. Il fattore sonoro qui è di solito dinamico, e talvolta il film visivo è a colori.

c) Effetti

I seguenti termini si riferiscono all'effetto prodotto dal film sullo spettatore.

1. *Valore emotivo.* — Il cambiamento psicologico complessivo prodotto o dall'intero quadro, serie o sequenza, o dall'intero film, oppure da un qualche loro speciale fattore.

2. *Fattore emotivo.* — Un qualche componente analizzabile del film totale, capace di generare valore emotivo.

3. *Valore emotivo del taglio.* — Il valore emotivo che, come si troverà in seguito è prodotto esclusivamente dalla frequenza del taglio per mezzo del montaggio ritmico.

4. *Valore emotivo del contenuto.* — Il valore emotivo prodotto dai componenti del contenuto dei quadri: per esempio le linee, la composizione, il significato che acquista nel complesso del film, ecc. Tutti questi sono fattori emotivi che producono il valore del contenuto, mentre il contenuto e il taglio sono fattori emotivi che producono valore emotivo.

Brevi cenni sulla storia del film

1) *Motivi storici ed economici della mancanza di classici del film.* 2) *I primi sviluppi.* 3) *La Germania* (1919-1925). 4) *La Russia* (1920-1930). 5) *La Germania* (*Pabst*). 6) *L'America* (*Chaplin*). 7) *La Francia* (*René Clair*). 8) *L'Inghilterra* (*Asquith*). 9) *Hollywood e il sorgere del sonoro.* 10) *L'America.* 11) *La Germania* (1929-1934. *Pabst*). 12) *La Francia* (1929-1934). 13) *La Russia* (1930-1934). 14) *Il movimento d'avanguardia* (1920-1933). 15) *Il gruppo G. P. O.* 16) *La reciproca influenza dei fattori personali, economici e finanziari nella produzione del film.*

1) Ogni generazione prova una certa difficoltà a stabilire il valore di opere d'arte contemporanee. La maggioranza degli uomini è così legata al presente che non può ragiungere quella serenità di visione necessaria per apprezzare tendenze che a tutta prima sembrano strane o addirittura urtanti. I più importanti movimenti innovatori che tendono a dare un rinnovato impulso e nuova direzione al pensiero posseggono l'innata virtù di irritare coloro le cui opinioni sono radicate nel passato, come di suscitare l'illimitato entusiasmo di tutti quelli che hanno abbandonato le tradizioni considerandole semplici impedimenti del progresso.

Ciò non pertanto, nella maggior parte delle arti vi sono delle opere la cui origine è così remota che esse si sono liberate dalle discussioni e dalle irritazioni passeggiere che dapprima le ostacolarono. Son questi i materiali che ad ogni nuova generazione vengono armonizzati in un complesso di buon gusto da coloro che sono capaci di scoprire in essi nuovi godimenti e la soddisfazione di nuovi bisogni. Ma tali uomini di buon gusto hanno un vantaggio sulle generazioni che videro il sorgere dei geni, inquantochè, coll'andare del tempo, i rivali e gli emuli dei grandi sono a poco a poco caduti nell'oblio; come i più alti alberi di un fitto bosco a malappena si distinguono dagli altri finchè gli arbusti e gli alberi più bassi non siano stati abbattuti.

Ma la generazione che ha assistito e ha partecipato al nascere del cinema non è ancora passata. Registi come Chaplin e Griffith, che per primi si accorsero della possibilità della sorpresa e dei primi piani, stan-

no ora facendo nuove e meno facili scoperte. Le forze dell'invenzione e il pungolo dello sviluppo commerciale hanno stimolato il progresso tecnico del film, quando il buon senso avrebbe voluto che ci si arrestasse per esplorare le possibilità esistenti e per consolidare la posizione di quest'arte. Il film sonoro successe al film muto prima che l'esaurimento del ramo più semplice richiedesse la sostituzione. Oggi si comincia a parlare dell'avvento del film stereoscopico che farebbe piazza pulita di molte scoperte imperniate sul procedimento del montaggio, il quale a sua volta ha da poco riconquistato una sua indipendenza dopo la morte del film muto. Questi rapidi e quasi febbrili cambiamenti, sono inevitabili in un'arte che si propone di rendersi accetta alle masse, e che segue febbrilmente ogni mania di novità. La carta e la penna costano poco, e un progresso nell'arte dello scrivere, benchè ostacolato e trattenuto per un po' dal conservatorismo degli editori, a lungo andare non potrebbe essere impedito. Ma la produzione dei film è costosa perchè porta con sè non solo lo stipendiamento di molti attori e tecnici, ma anche il pagamento di spese fisse per una quantità di capitale fisso indispensabile. Si è abituato il pubblico a considerare una brillante illuminazione e una tecnica disinvolta come il simbolo di ogni eccellenza, perchè ciò che è solamente costoso rappresenta la via più economica per giungere al successo. È assai probabile che bisognerà tollerare questi pregi se si vorrà rialzare l'attuale livello dei film. Vi sono molti registi la cui produzione non è abbastanza banale per piacere a milioni di spettatori, ma che finanziariamente potrebbero cavarsela se dedicassero sia pure un po' della loro abilità ad assicurarsi i vantaggi di una buona illuminazione e di attori conosciuti, e mostrassero i loro film in piccole sale specialmente dove i loro meriti potrebbero essere apprezzati in giusta misura. Per ora non vi è nessun film che sia stato pienamente approvato e gustato da un numero sufficiente di persone di raffinata intelligenza e sensibilità, per poter meritare il nome di classico. Tuttavia la fabbricazione di pellicole ignobili e nulle è così grande che qualsiasi film che mostri una sincerità e una competenza sufficiente per essere considerato appena mediocre in qualsiasi altra arte, è subito salutato come un « classico dello schermo ». La storia del cinema è ricca di film che saranno ricordati perchè segnano l'avvento di qualche cambiamento tecnico, più spesso forzato che spontaneo, ma pochi sono quelli che rivelano l'opera di un genio, e probabilmente nessuno sarà considerato come un vero classico dalle future generazioni. Perciò è prematuro mettere il cinema alla pari con le altre arti: tutto quel

che si può fare è di indicare dove si manifesti un talento tale che, potendo manifestarsi in una forma artistica più matura, avrebbe raggiunto una fama duratura.

2) Il cinema fu inventato qualche tempo prima che fossero scoperte le sue possibilità commerciali. Ci fu così un intervallo durante il quale un certo numero di effetti speciali furono ideati e applicati, come lo si può vedere nel periodo che va dal 1895 al 1900 (*). Ma fu nel 1905 che venne messa insieme per la prima volta una vera narrazione drammatica (**), e d'allora in poi il cinema divenne un vassallo del teatro, un mezzo di riproduzione, anche se ostacolato da difetti. Non ci si provò affatto ad esprimersi per mezzo della macchina da presa, che era fissa all'altezza dell'occhio umano, nel mezzo dell'ambiente, e mai spostata durante tutta la ripresa. I personaggi recitavano la loro parte, ma esageravano i gesti per produrre qualche effetto su questa macchina che aveva la disgrazia di essere sorda. A vedere Sarah Bernhardt nella *Regina Elisabetta* o ne *La signora delle Camelie* (l'unica forma nella quale si può veder rivivere questa attrice) è triste e penoso. Ma benchè la considerevole distanza tra attore e macchina da presa, aggiunta alla poca luce e alla scarsa nitidezza allora raggiungibili, rendesse grotteschi anche i più grandi attori, questa pessima tradizione durò fino ai primi anni della guerra.

Fu allora che un altro indirizzo venne di rincalzo, e quasi trasformò il primo. La farsa pagliaccesca aveva trovato nel cinema una sfilza di nuove risorse; il moto accelerato rendeva comico chi si muoveva con sussiego. Nella sparizione gli oggetti veramente sparivano invece di essere portati via da molle nascoste in cassetti a doppio fondo. Col film girato all'incontrario si otteneva che dei cocci sparsi si radunassero a volo riformando l'oggetto *qualis erat*. Può darsi che queste emancipazioni dal reale non siano state usate indegnamente, ma tuttavia è dalla farsa pagliaccesca che deriva Chaplin e gran parte dell'uso libero della macchina da presa, e al tempo stesso, da una nuova fusione di stile e di soggetto, sorsero le grandi epiche di D. W. Griffith, che diedero per la prima volta al cinema il suo senso di ampio respiro. Esse insieme col film *Quo Vadis?* (1912) diedero il cattivo esempio delle « superproduzioni » ma esse cercavano di esprimere delle concezioni

(*) Esempi: *Il sogno di un bambino* e *Il sogno di un fabbricante di giocattoli.*
(**) *Il grande furto ferroviario* (*The great train robbery*).

che non potevano assumere forme modeste, e che nessun magnate d'oggi si sognerebbe di intraprendere.

La venuta della guerra paralizzò l'industria cinematografica europea che era ai suoi primi passi, e gli americani non si lasciarono sfuggire questa occasione per aumentare la loro produzione in modo da far fronte alle richieste dell'interno e dell'estero. Il risultato fu disastroso. Il livello dei film americani cadde di colpo; al posto delle larghe concezioni di Griffith subentrò un briluccichio metallico e superficiale. Il pubblico europeo ignaro sia delle conquiste che delle possibilità del cinema, e spinto dagli orrori della guerra ad abbandonare ogni ideale di moralità e di buon gusto, accettò con gioia le triviali sensazioni che l'America offriva. La delusione degli uomini fu combattuta con una droga, malgrado la sua apparente innocenza, non era meno insidiosa degli eccessi del ballo e dello champagne; e così assoluto era il controllo del mondo degli affari e della propaganda su menti minate nelle loro facoltà di resistenza e di rivolta che anche oggi, a distanza di 15 anni, il pubblico si lascia istupidire dalle imbecillità che un giorno accolse con gioia, e il cinema è ancora in ceppi, quando potrebbe avere il suo posto in una rinascita artistica.

3) Ma mentre in Inghilterra, in America in Italia e in Francia si verificava questo spiccato regresso, si notava un rifiorire del cinema in Germania. *Il gabinetto del dottor Calligari* (1919) rivelò per la prima volta le possibilità della deformazione. Concentrandosi sulla raffigurazione del mondo visto da un pazzo, curava ogni risorsa di forme, di luce, e di ombre per allontanare le sue scene dal mondo normale e dar loro un significato puramente soggettivo. È vero che Griffith aveva già sviluppato il montaggio primario e trovato il primo piano, ma questo, benchè andasse al di là delle possibilità del palcoscenico, si riconduceva a una esperienza comune nella vita, mentre quello, limitato alle scene del salvataggio in extremis, dove un alternarsi di visioni sempre più rapide del salvatore accorrente e della fanciulla col bruto ingigantiva l'ansia della situazione, non sembrava consentisse una applicazione larga e seria. Fu così che il *Dottor Calligari* fu il primo film che venne a scuotere il pubblico dalla sua accettazione del film come uno strumento di realismo. Il suo effetto naturalmente fu limitato, ma più tardi servì a creare un'atmosfera di simpatia verso le produzioni surrealiste assai più spinte, e favorì la comprensione dei film tedeschi che gli succedettero, i quali, benchè lontani da un puro soggettivismo, informa-

rono tuttavia il materiale che offre la natura, ad una unità di costruzioni e di deformazioni. La grande scuola tedesca del 1920-1923 riprese la tradizione epica di Griffith con film come *Destino* e *I Nibelunghi* (Fritz Lang 1921 e 1923), con *L'ultima risata* e con *Faust* (F. W. Murnau, 1925-1927). Le opere di questa scuola furono contrassegnate da uno sviluppo lento e da una visione statica; le messe in scena erano sempre piene di dignità, di bellezza e di ampiezza. Nei migliori film di questo periodo la tendenza alla pesantezza era efficacemente controbilanciata dall'importanza dell'argomento. Questo si svolgeva sempre nella più stretta connessione col suo ambiente per il fatto che le produzioni erano invariabilmente eseguite negli stabilimenti, dove le condizioni di luce e di atmosfera e persino gli scenari naturali che venivano riprodotti, erano sotto il completo dominio del regista. Fu in queste condizioni che alcuni dei più capaci attori dello schermo (*) ricevettero la loro prima educazione cinematografica. L'avventura di un'arte nuova e le limitazioni di posto che spesso le circostanze imponevano, spronavano gli attori e i registi che li dirigevano a compiere i più grandi sforzi. Il loro talento impressionò persino i magnati di Hollywood che li invitarono in America, dove essi firmarono spesso dei contratti per un certo numero di film. Ma l'atmosfera di ricchezza e di ozio, e l'indirizzo affaristico di quell'industria affievolirono i loro sforzi; qualche nuova trovata della macchina da presa, fu accolta dal pubblico americano come « Arte Superiore » ma la fiducia in un ideale scomparve e la scuola tedesca si sciolse. Fritz Lang, che non diresse mai in America (**) abbandonò le sue epiche per dei film polizieschi e fantastici, ma benchè la sua mente dimostri grande potenza immaginativa anche nel dettaglio, tuttavia egli non ha mai afferrato i principi della costruzione del film. I suoi film sono sempre un po' rimasti dei padiglioni delle meraviglie. Ernst Lubitsch, giunto a Hollywood, si è dato alla commedia leggera ravvivata di tanto in tanto da qualche bagliore satirico. La sua versatilità è stata dimostrata dalla sua prontezza a dar divertente concretezza a molte fantasie passeggere, ma anche in ciò le sue doti sono assai inferiori a quelle di René Clair. Un solo film indica che vi è in lui la promessa di più serie possibilità (***). Egli fu molto lodato a suo tempo

---

(*) Per esempio Emil Jannings, erner Krauss e Conrad Veidt.

(**) Fritz Lang lavora oggi effettivamente in America. Di questa sua attività, abbiamo visto recentemente *Furia* e *Sono innocente*. N. d. T.

(***) *The Man I Killed,* libera riduzione di « Delitto e Castigo » di Dostojewsky.

per la prontezza e l'intelligenza con la quale adottò il sonoro; ma, se questa è una prova della versatilità cui accennammo, il fatto che oggi il suo uso del suono identico a quello che era cinque anni fa, rivela che anche questa qualità manca alla sua più recente produzione.

F. W. Murnau è il più chiaro esempio della decadenza provocata da Hollywood; solo nell'ultimo film che fece prima di morire (*), quand'egli era libero dalle sue influenze, ritornò al suo livello precedente. Fra gli attori, Emil Jannings divenne in America una caricatura di sè stesso, mentre Conrad Veidt non superò mai le sue interpretazioni di *Calligari* e de *Lo studente di Praga.* Così la tradizione della scuola tedesca si spezzò; i suoi principali registi e attori si sparpagliarono, e le vaste produzioni dell'Ufa, da *L'Angelo azzurro* in poi, si si avvicinarono sempre più ai metodi americani, e persero ogni qualità di durevole valore.

4) Nel frattempo, tuttavia, si sviluppava una nuova scuola; quella del film russo. La Russia si accorse fin dal principio delle forze di persuasione e d'ispirazione del cinema, che allora erano poco più che latenti. Il compito che i russi avevano innanzi a sè era, in tesi, di convincere una massa rurale, ignorante e di corta memoria, degli eccessi del regime zarista, e di incoraggiarla nel lavoro che toccava ai successori di questo regime che si proponeva di costituire una nuova comunità basata su una maggiore giustizia, e un nuovo meccanismo sociale ed economico che riparasse i danni causati dalla guerra. Con questo scopo s'impiantò una scuola di cinematografia. I grandi registi russi odierni parteciparono alla sua fondazione, e da allora in poi ne aiutarono lo sviluppo col loro insegnamento, non vi era alcuna divergenza politica che potesse provocare scissioni nelle loro ideologie, nessuna rivalità di ditte commerciali che inceppasse il libero scambio di cognizioni e di uomini. Fin dall'inizio i russi furono avvantaggiati dalla deficienza di pellicole che li obbligava ad abbandonare i metodi prolissi che prevalevano allora come prevalgono ancora oggi, sostituendovi una serrata concatenazione di dettagli e di fatti importanti, che nella realtà possono invece essere avvenuti a grande distanza di tempo e di luogo. Simile procedimento nella costruzione del film che sorse dagli esperimenti di Culesciof del 1922 venne ad esser conosciuto sotto il nome

(*) *Tabù.* Un film delle isole del Pacifico fatto in collaborazione con Robert Flaherty.

di montaggio, e da allora è stato considerato soprannaturale, pretensioso, o inesistente, a seconda del grado d'ignoranza o di pregiudizio dello scrittore.

I due più grandi registi russi sono Eisenstein e Pudovchin. Eisenstein è il principale teorico del film muto come è pure il più potente realizzatore del film muto. *La corazzata Potemkin* (1925) rivelò la straordinaria energia di una giusta combinazione di contenuti e di lunghezze.

Questo film fu forse la prima opera d'arte russa che ottenesse ampio riconoscimento fuori del suo paese; ovunque la sua notevolissima forza fu argomento di discussione e di lode.

Nei suoi film successivi, *La linea generale* (1926-29) e *Ottobre* (1927-28) Eisenstein confermò le impressioni del *Potemkin.* Il suo potere di trarre emozioni dal più semplice materiale era impareggiabile; e più tardi vi si aggiunse la convinzione che persino dei sottili concetti potevano essere espressi dal cinema muto. Nei suoi due ultimi film muti si propose questo scopo, ma tale tentativo fu interrotto dall'avvento del sonoro. Il suo primo film sonoro *Romance sentimentale* (1931) fu la prima lirica riuscita del cinema, mentre perfino nella miscellanea raccolta di quadri rubati dalla sua composizione epica *Que Viva Mexico* e intitolata *Lampi sul Messico* veniva rivelato un profondo senso tragico. Delle sue teorie sul montaggio non è necessario parlare qui; stanno alla base dello svolgimento di tale argomento nel capitolo V. Le sue teorie sul suono non sono in nessun luogo spiegate con gran chiarezza o esemplificate. La *Romance sentimentale* usava la musica in modo evocativo, ma non era concepita su una scala abbastanza vasta per permettere una qualche generalizzazione di metodo. Ancor meno è possibile ricorrere a tal riguardo a *Lampi sul Messico* che era accompagnato, nelle edizioni inglese e americana, da uno sciroppo musicale destinato ad impedire che qualche necessaria, improvvisa, cessazione del dialogo scuotesse il pubblico dal suo torpore. Qualche commento, tuttavia, sul monologo interno, verrà fatto in seguito, nel corso di questo studio. Sia Eisenstein che Pudovchin si son sempre più allontanati dai metodi meccanicistici avvicinandosi all'unità soggettiva della composizione poetica, ma laddove nella scelta del materiale il primo si è scostato dalle selvagge forze rivoluzionarie per avvicinarsi alla poesia e alla tragedia umana, quest'ultimo ha proceduto in senso inverso. Pudovchin dopo un saggio iniziale di fisiologia dal titolo *Meccanismo del cervello* (1925), fece *Madre* (1926) nel quale si vedevano un certo nu-

mero di brani di fantasia visiva a guisa di similitudini. Il suo lavoro già si distingueva per una speciale abilità nel risolvere il contenuto di una scena nei suoi elementi essenziali, scegliendone i più vitali e sintetizzandoli in tal modo che il tutto venisse espresso con la massima economia di mezzi. Ciò fu evidente sopratutto nel suo primo film sonoro *Disertore* (1931-33), ma già cominciava a vedersi in *Madre*, ne *La fine di Pietroburgo* e in *Tempeste sull'Asia.* Questi film in guisa non minore di quelli di Eisenstein, presentavano la massima concentrazione nelle singole sequenze, ma a una mente occidentale sembravano divagare dal tema centrale senza una scusa sufficiente, come i romanzi di Tolstoi o anche quelli di Dostojewsky. I film muti di Pudovchin erano concepiti con minore perfezione di quelli di Eisenstein; spesso richiedevano l'aggiunta del suono, come Pudovchin già stesse concependo quelle teorie che diedero frutti così notevoli nel *Disertore.*

Inferiore solo a Eisenstein e a Pudovchin è Dovjenko che diresse *L'arsenale* (1929) e *La terra* (1930). Il primo di questi film si vide poco in Inghilterra a causa del grande posto che in esso occupano singolari e spesso incomprensibili usanze dell'Ucraina. Si dice tuttavia che era eccezionalmente promettente, e Paul Rotha profetizzò che l'ulteriore produzione di Dovjenko avrebbe raggiunto l'altezza dei migliori film russi. *La terra* fu ripresa proprio prima che la Russia adottasse il sonoro; questo film combina in grado straordinario l'amore per la terra, e la semplicità dei contadini che la coltivano, con degli argomenti in favore dell'avvento delle macchine e della distruzione della vecchia vita. Questo punto di vista così pieno di equilibrio da esser quasi una contraddizione non fu ben accolto dalle autorità sovietiche in un periodo in cui la collettivizzazione dei poderi si trovava in condizioni critiche e pericolose. Era evidente che o una pressione esterna o una indecisione interna aveva distrutto l'unità del lavoro di Dovjenko che rimaneva tuttavia un'esposizione commovente, anche se non interpretativa, della lotta russa tra il vecchio e il nuovo ordine di cose, su uno sfondo di forze indifferenti e immutabili.

I registi russi sin qui nominati appartengono alla sinistra, s'intende non a causa delle loro convinzioni politiche, ma per la loro rivolta contro il naturalismo e la tecnica del palcoscenico. Il principale dei registi russi di destra è Alessandro Room. I suoi primi film muti si basavano in gran parte sull'abilità interpretativa dei suoi attori, e la principale collaborazione ottenuta dall'obbiettivo consisteva nello scegliere i gesti e le espressioni del viso di cui un pubblico di teatro

avrebbe potuto non accorgersi. Prescindendo da ciò, la sua tecnica era lineare, ma il suo intuito psicologico fece del suo migliore film *Letto e sofà,* (1926) un esempio lodevole di un ramo inferiore del cinema. Tuttavia ne *Lo spettro che non torna mai* (1929) adottò in parte la tecnica di sinistra, ma l'uso che ne fece fu debole e poco convincente.

In Russia esiste indubbiamente un posto per un regista dotato di grande abilità e che esponga con molta semplicità, poichè lo Stato non può provvedere a che una compagnia di ottimi attori visiti ciascuno degli innumerevoli villaggi russi, mentre la tecnica teatrale ortodossa è più agevolmente compresa dagli umili che non il complesso sistema di ritmi usato da Eisenstein e Pudovchin.

5) In Germania questo compito fu assunto da G. W. Pabst. La scuola tedesca aveva un punto di vista troppo rigido per adattarsi ai mutevoli bisogni del pubblico, o per trarre nuovi interessanti argomenti dagli avvenimenti quotidiani. D'altro canto, Pabst, che molto doveva agli insegnamenti della psicologia, riuscì a penetrare nei recessi del carattere che erano sembrati inaccessibili al film muto, e sotto l'apparenza di un racconto superficiale e ovvio, fatto per il gran pubblico, presentava dei valori che solo i più sensibili potevano apprezzare. I suoi migliori film muti furono *La via senza gioia* (1925) e *Gli amori di Gianna Nej* (1928); oggi essi ci appaiono sbiaditi. I film di questo periodo che son stati già ricordati, come *La corazzata Potemkin* e *Le Chapeau de paille d'Italie* eccellevano perchè o la loro tecnica o il loro argomento era eccezionalmente in anticipo sui tempi, ma il primo di questi film non avrebbe mai avuto un successo di pubblico fuori della Russia, mentre il secondo non ebbe successo in nessun luogo. Pabst doveva soddisfare un pubblico per il quale l'ovvio, per essere apprezzato, doveva essere portato fino al limite del burlesco. Di qui le barbe false e i gesti stravaganti dei mascalzoni ne *La strada senza gioia,* e i quadri azzurri, rosa e arancione, che indicavano i vari gradi di baldoria nelle case di quelli che banchettavano mentre Vienna moriva di fame.

Nelle scene di strada, tuttavia, Pabst era più a suo agio e riusciva a comunicare un po' di quella disperata tenacia con cui le folle aspettavano l'apertura delle macellerie. Così, come vedremo in seguito, egli cessò ben presto di preoccuparsi dell'individuo per ritrarre le folle.

6) Dobbiamo ora tornare agli inizi della storia del film, al fine di rintracciare lo sviluppo del film comico. La farsa pagliaccesca, come vedemmo, guadagnò molto nel cinema, evolvendosi durante i primi anni della guerra nelle comiche di Mac Sennett nelle quali Chaplin fece la sua prima comparsa sullo schermo. Allora era la notevolissima velocità e destrezza dei suoi movimenti che lo mise in evidenza; ma nei suoi film ulteriori egli riuscì a fondere l'umorismo col pathos e persino con la tragedia. Gli elementi caricaturali scomparvero; Chaplin, sempre buono, sempre deluso, combatteva contro insuperabili difficoltà che per inattenzione, natura capricciosa o mancanza di doti fisiche non riusciva a superare. Egli personificava i lati disgraziati di tutti quelli che lo vedevano, temperando le sue figurazioni con quell'umorismo che mai lo abbandonava, e in tal modo mandando a casa gli spettatori convinti di ridere alle sue spalle, e ben lontani dall'accorgersi che, per quella volta, la loro auto-commiserazione si era sciolta in una risata su sè stessi. Nel periodo del muto queste qualità furono più visibili nella *Febbre dell'Oro* (1925) e nel *Circo* (1927-28) ma non raggiunsero la piena maturità che ne *Le luci della città* (1929-31).

Dal punto di vista della tecnica cinematografica, i lavori di Chaplin sono abbastanza elementari. La sua scienza dei gesti e del dettaglio significativo è davvero di prim'ordine, ma il suo senso costruttivo e quello del piazzamento della macchina da presa debbono poco alle speciali proprietà del film.

7) In Europa l'opera di Chaplin è stata continuata da un discepolo: René Clair. Cominciando con *Paris qui dort* (1922), che nonostante la sua stravaganza e assurdità anticipava per molti versi il suo stile successivo, egli passò ad un film dadaista, *Entr'acte*, (1923-24) e quindi, attraverso varie fantasie di scarso valore, al *Chapeau de paille d'Italie* (1928). In esso egli toccò il vertice delle sue possibilità. Inceppato dalla mancanza di fondi e costretto a usare della pellicola scadentissima che era già scolorita nel 1931, egli condensò in ogni quadro un commento satirico sulla piccola borghesia francese. L'intreccio era farsesco, ma non si permetteva mai alla farsa di ridurre la satira ad un assurdo. Questo film fu subito assai male accolto; e, per un anno, Clair fu costretto a ritirarsi dalla produzione. *Les deux timides*, che apparve nel 1929, si fece notare per qualche ingegnosa trovata basata sulla divisione verticale di ogni quadro, per cui i protagonisti di ciascuna sezione potevano essere immaginati come rispettivamente re-

moti nello spazio. Ma la ilare rapidità del film precedente mancava, e non vi era nulla che la rimpiazzasse.

Clair non si è mai dimostrato un maestro della macchina da presa; le sue messe in scena sono frettolose e spesso mal ideate, ma egli eccelle nella fluidità dell'azione e nella fertilità delle idee. Persino nei suoi peggiori film di tanto in tanto una acuta osservazione rivela lo spirito sensibile, oscurato talvolta da sentimentalismo, e talvolta senza freni e irruento.

8) Nel frattempo in Inghilterra non si era fatto quasi nessun progresso nell'arte del cinema dal 1920 al 1928. I film inglesi erano deboli imitazioni di quelli americani; si reclamavano maggiori risorse, ma una volta ottenute ci si limitava a fornirsi dei nuovi ritrovati tecnici di Hollywood. I film americani, per quanto volgari, avevan vigore e novità, quelli inglesi riuscivano a riunire volgarità, lentezza e banalità. Anthony Asquith è il regista di quel periodo che sembrò aver maggiore coscienza del meraviglioso materiale naturale che offriva l'Inghilterra; ma le difficoltà presentate dagli stabilimenti commerciali unite a una certa debolezza di stile, impedì una piena realizzazione di queste qualità.

9) In America all'infuori dei film di Chaplin poco si produceva che fosse ricordato per più di un mese o due. Un solo genere, quello del Far West, prometteva di riuscire. *La carovana* (1923) liberò il film dalle artificiosità dello stabilimento, e *Cimarron* (1930) e *I conquistatori* (1932) che lo seguirono, dimostrano che i valori del documentario sono ancora apprezzati dagli americani. Di questo genere furono i film muti di Flaherty, *Nanook of the North* (1924) e *Moana* (1926); i loro intrecci erano elementari, ma avevano un'organicità di tema e di esposizione; si vedranno ancora quando le super-produzioni saranno scordate.

Si fece poco per creare un successo a questi buoni film, ma al contrario per assicurare un adeguato profitto ad investimenti assai più grossi si ideò un nuovo sistema di pubblicità. Il sistema del divismo è la grande vetrina umana di Hollywood. Dapprima i continui matrimoni e divorzi delle dive bastavano per attirare l'attenzione, ma una tendenza alla diminuzione dei profitti portò alla ricerca di nuove novità. Rapidamente le orgie si alternavano alle propagande per la purezza; a una smania per il ciclismo faceva seguito una mania per la maternità. Si verifica-

vano aspre lotte per assicurarsi un luogo per il parto che facesse eguale onore alla madre e al bambino. A questo scopo si noleggiarono aeroplani per volare su S. Francisco, mentre lo stimolo che in tal modo veniva dato alla nascita dei genii, era riconosciuto dall'offerta di un lungo contratto negli stabilimenti, con entrata in vigore immediata. Tuttavia, non appena un neonato veniva in tal modo reso famoso, subito un'automobile da corsa lanciata su una pista cittadina presentava un altro concorrente, il cui ancor più eccezionale ingresso nel mondo dava affidamento di assai maggiori possibilità. E così la lotta senza quartiere procedeva (*). Vi furono altre curiose ripercussioni; la gran velocità della circolazione matrimoniale scombussolò i rapporti normali; degli « astri » si sposavano per telefono, benchè separati da migliaia di chilometri e da contratti della durata di anni. E al contrario la sentenza di divorzio li sorprendeva strettamente abbracciati. Se si sposavano subito, gustavano un seconda volta le gioie di una scelta perfetta; se sposavano altre persone, si assicuravano i piaceri dell'adulterio, che aveva di nuovo acquistato un valore di rarità, ora che vi era una tale semplicità di matrimoni e di divorzi. Il mondo avrebbe dovuto essere molto logoro, oppure intelligente, per non lasciarsi abbindolare da questi avvenimenti. Tuttavia nel 1928 il cinema cominciò a perdere un po' del suo potere sul pubblico e si diede a cercare attrattive non ancora sperimentate.

C'è necessario di rifare la storia del cinema nei suoi vari generi e nei vari paesi fino all'avvento del sonoro, e poi cominciare di nuovo per i restanti cinque anni, in quanto che il passaggio fu contrassegnato da un cambiamento radicale di scopo e di punto di vista. Fino ad allora il cinema era stato orgoglioso della sua efficacia internazionale. Commercialmente vi era gran vantaggio in un genere che era accettato egualmente da per tutto e che non incorreva che in spese di distribuzione nel suo viaggio intorno al mondo. Esteticamente si riteneva esservi qualcosa di particolarmente nobile in un'arte che dovunque andasse poteva esprimere lo stesso messaggio, concepito da una mente internazionale per menti internazionali. Col « parlato » fu un altro affare. È vero che la difficoltà veniva alla meglio superata con vaste produzioni poliglotte nelle quali l'ispirazione veniva schiacciata dal peso delle ripetizioni e dalla vanità del tentativo che faceva il regista di afferrare successiva-

(*) Vedi l'*Evening Standard* dell'11 ottobre 1934: « Tuttavia la più giovane diva fra tutte è la bambina Phyllis Rica Trey, cui fu assegnata una parte nel *Bimbo dalla chicca di limone* prima che nascesse ».

mente la mentalità di tre nazioni diverse. Questo espediente fu quindi abbandonato e il precedente entusiasmo cosmopolita fu convenientemente cambiato in elogio pel film nazionale. In Inghilterra questo portò ad una serie di produzioni puramente inglesi. Infatti tedeschi, ungheresi americani e francesi si accaparrarono posti di sceneggiatori, di registi, di operatori tecnici e di attori: però il piancito dello stabilimento era su suolo inglese. Così tutti furono soddisfatti; il patriottismo si univa al libero scambio, e il film prosperò oltremodo.

Dei prodotti commerciali americani c'è poco da dire. Per un breve periodo, quando il semplice suono della voce era miracoloso, vi fu una stretta aderenza alla rappresentazione teatrale sia come maniera che come argomento. In seguito, tuttavia, Hollywood decise di sfruttare la sensazionalità del nuovo ritrovato e creò una nuova tecnica di rapidi cambiamenti di scena e di dialogo denso di umorismo e di significato. In questo genere *The Front Page* (Milestone 1932) è ancora l'esempio migliore, benchè prodotto da qualche anno.

10) L'America più d'una volta ha osato imbarcarsi in tentativi incerti. *Strano interludio* con i suoi curiosi pensieri parlati come pure gli esperimenti di « narrato » sono stati audaci tentativi nell'evoluzione della tecnica. Ma la percentuale di produzione necessaria a coprire le spese degli impianti è stata sempre contraria a prolungate ricerche. Se un'idea nuova riesce subito è adottata; altrimenti è respinta senza ulteriori prove. Ma se il livello costantemente elevato non è sperabile in una industria come quella odierna, in egual modo vi è poco pericolo che i migliori film americani decadano fino a raggiungere il livello dei migliori film inglesi. Il regista americano sa quel che vuol fare e lo fa; se il suo film deve essere una commedia cinematografica, egli ritira la sua attenzione dal mezzo di espressione e la concentra sulla personalità dei suoi personaggi; se deve essere un vero film egli metterà in moto ogni risorsa della macchina da presa per renderlo più grafico e convincente. Così ne *I conquistatori* si fa uso di similitudini visive artificiali e di distorsioni ottiche per comunicare le idee generali dell'inflazione, del crak e della depressione di Wall Street che i personaggi del film non potevano rappresentare con sufficiente vivezza. Sin'ora la propaganda di Hollywood è stata bifronte: i film di guerra son sembrati una glorificazione della guerra a una metà del pubblico, e un'esposizione della sua inutilità all'altra metà. Molti dei film di gangsters spingevano a simpatizzare con essi, mentre rivelavano al tempo stesso, i perniciosi effetti che questi eser-

citavano sulla vita americana. Persino alcuni dei film sulla disoccupazione (per esempio *Gold Diggers* 1933) erano a un tempo stesso una beffa della povertà presentata fra il luccichìo del palcoscenico di varietà, ed una rivelazione di essa per il solo fatto di presentarla in circostanze simili. Così il buon effetto dell'indignazione contro la società era mezzo sprecato, da trovarsi questa unita all'impressione del nuovo. Tuttavia, l'attuale depressione ha destato un po' Hollywood e l'ha spinto a riconoscere, almeno in parte, i profondi conflitti della vita; i migliori film americani si ispirano ora a una gran sincerità di intenti (per esempio *Zoo in Budapest,* Lee 1933), tranne l'ultima pizza *Three Cornered Moon* (Nugent 1933); *L'Imperatore Jones* (Murphy 1933).

Da un certo punto di vista l'influenza dei film americani è stata del tutto benefica e assolutamente al disopra di quella di tutte le altre nazioni. Walt Disney incominciò a dare i suoi cartoni animati nel 1929, e senza mai arrestarsi nella sua ascesa, passò dal rango di poeta comico dello schermo a quello di lirico e di favoleggiatore. Le avventure del suo famoso Topolino, del cane Plutone e degli altri animali, hanno quella illogicità e quella incongruenza che fanno la delizia dell'infanzia. Non è la felicità della buona principessa nè la giusta punizione dei suoi rapitori che attira i bambini, nè il melanconico destino che tocca ai personaggi di Struwelpeter per la loro cattiveria, ma la estrosità del mondo poetico, gli gnomi, le fate, il bimbo che sale al cielo portato dall'ombrello. Le restrizioni dei genitori ostacolano i bambini che sarebbero spinti a uscire dalla loro vita quotidiana abbandonandosi alla loro immaginazione. Solo la fantasia, sia verbale che figurativa, dà loro questa libertà, ed oggi i film di Disney, vividi come la vita e strani come le fiabe, son lì pronti per condurli via. Inoltre gli animali sono stati portati più vicino all'uomo. Le loro avventure, i loro amori sogni e salvataggi, possono benissimo non raccomandarsi alla ragione e a Pavlov, ma Disney dà loro (come fece Kennet Grahame in *The wind in the willows* (*) una semi-umanità che li rende inverosimili perchè più simili a noi. Può darsi che l'antropomorfismo sia la piaga dello scienziato e del teologo, ma fa parte del bagaglio del poeta.

Passando al cinema commerciale inglese (ci riferiremo all'opera di gruppi speciali più tardi) c'è poco d'interessante da segnalare. Ci sono vari registi abili cui vien dato del cattivo materiale su cui lavo-

(*) *Il vento tra i salici.*

rare e che in generale lo maneggiano male. Qualche rara eccezione a quest'ultima constatazione, per esempio *Enrico VIII* (Korda, 1933), è salutata da lodi iperboliche. Questo film non era debitore al cinema di nulla che valesse, e il fatto che non fosse stato effettivamente tratto da una commedia stava solo a dimostrare che si sarebbe avvantaggiato di una traslazione teatrale. Dal lato finanziario l'industria inglese è più fiorente di quella americana, per cui i produttori britannici si son lasciati andare a una compiacente soddisfazione fabbricando dei surrogati di palcoscenico, ben sapendo che qualsiasi fesseria, purchè britannica e strombazzata, riscuoterà eguale applauso dalla critica e dal pubblico.

11) I primi anni del cinema sonoro tedesco si segnalarono coi tre migliori film di Pabst. *Westfront 1918* (1930) mostrava lo spirito di fratellanza che nacque nella guerra e ne coglieva quell'aspetto di *apparente* inutilità; *l'Opera de Quat' Sous* (1931) traduceva cinematograficamente la versione tedesca della famosa opera di Gay; infine *La tragedia della Miniera* (1932) traeva argomento da un disastro minerario d'anteguerra, avvenuto alla frontiera franco-tedesca, per mostrare come una catastrofe collettiva possa condurre alla cessazione di uno stato di ostilità, e si faceva paladino di un simile fronte comune fra le due nazioni contro i pericoli che oggi le minacciano entrambe. In questo film Pabst si servì del sonoro da maestro. Ne fece un uso naturalistico in quanto che egli non soppresse i rumori naturali che ci si sarebbe attesi di udire (differendo in ciò da Pudovchin), mentre procurò che fossero prodotti solo quei suoni che contribuivano all'intensificazione dell'effetto desiderato; e ne fece al tempo stesso un uso contrappuntistico, in quanto che i rumori non erano necessariamente collegati a una visione delle loro fonti. È impossibile dimenticare il lento, gigantesco crescendo dell'ultima avanzata francese in *Westfront*, quando il continuo aumentare del fuoco e la strisciante avanzata dei carri armati annientò le truppe tedesche e con esse gli amici che erano stati i protagonisti del film.

In questi tre film Pabst dimostrò un notevole senso di angolazione, che egli era capace di mantenere anche quando l'apparecchio era in continuo movimento.

I registi russi si basano in gran parte sulle riprese a inquadratura fissa e in tal modo tengono la composizione dell'immagine sotto un controllo più rigoroso. Anche il taglio diventa così più libero, poichè nel

caso esposto il movimento della macchina da presa rispetto al soggetto, o il passaggio del soggetto davanti alla macchina, determina in gran parte la frequenza del taglio nelle scene medesime, ed ostacola la costruzione con esse di un ritmo indipendente. I film di Pabst tendevano quindi a un taglio impercettibile, nel quale l'occhio, ad ogni quadro è indotto, sia pel movimento che per la distanza del soggetto principale, ad anticipare queste qualità nel quadro seguente. Con questo procedimento la mente dello spettatore è guidata qua e là, passando con rapide e agevoil transizioni da un avvenimento all'altro, seguendo il regista mentre questi sviluppa il suo argomento.

Questo metodo è addirittura l'opposto di quello usato dai direttori russi di sinistra.

Dopo la *Tragedia della Miniera*, Pabst è sembrato disorientato. *L'Atlantide* (1932) e *Don Chisciotte* (1933) trattavano fatti riguardanti individui singoli con dei metodi obbiettivi che si erano dimostrati appropriati nei precedenti film di masse, ma che qui non andavano oltre agli strati superficiali del carattere. Ora Pabst è a Hollywood, ma c'è da sperare che non seguirà l'esempio di tutti i registi tedeschi che vi hanno lavorato prima di lui (*). Attualmente il cinema tedesco è in una fase di transizione.

12) In Francia il cinema è dai Francesi ritenuto moribondo. La maggior parte dei film di quel paese sono certamente insipidi e senza vita, essendosi messi ad imitare i metodi stranieri. Ma, a giudicare in tal modo, il critico di ogni paese (non esclusa la Russia) dovrebbe disperare.

Da una immensa produzione è solo possibile scegliere alcuni pochi film notevoli e degni sia pure della più discreta lode. La Francia, benchè abbia una produzione media bassa, ha però alcune produzioni d'eccezione eccellenti. I due intrecci sentimentali di René Clair: *Sotto i tetti di Parigi* (1930) e *Per le vie di Parigi* (1933) e i suoi due miscugli comico-satirici *Il Milione* (1931) e *A me la libertà* (1932) sono i più gai e più liberi film che siano stati fatti. Le sue canzoni, i suoi cori, e la sua musica di commento emancipano l'azione dal ritmo strascicato della conversazione. Egli vive in un mondo di confine tra la realtà e la fantasia; e quando la voce del signor Sopranelli fa vibrare e tinnire una lumiera di

(*) Cfr. a questo proposito la critica di *Mademoiselle Docteur* apparsa nel N. XI, A. I. pag. 110 di *Bianco e Nero*. N. d. T.

cristallo, o quando la giacca smarrita del *Milione* passa da una persona all'altra, mentre si cerca di agguantarla con dei tuffi da portiere, e per finire col far veramente da pallone allorchè tutti le si precipitano addosso, non si avverte alcuna infrazione alle esigenze del realismo. I film di René Clair non hanno gran successo in Francia, ma son talmente francesi che è sperabile che egli non proverà, come corre voce, di impadronirsi, ai fini della produzione, dell'idioma inglese contemporaneo (*).

L'altro ramo più notevole del cinema francese è il film psicologico. L'arte cinematografica francese ha sempre brillato per un certo carattere d'intimità, trovando i piccoli dettagli importanti di una scena, e stabilendo un contatto tra i personaggi e lo spettatore. In molti casi non ne è risultato altro che una abilissima commedia cinematografica; ma talvolta un sincero amore della natura, unito alla conoscenza delle vere risorse del cinema, han prodotto una sequenza memorabile. Questo accadde in *La Maternelle* (Benoit-Levy e Marie Epstein, 1933), uno studio dell'infanzia che divenne vivo in modo del tutto estraneo al palcoscenico nella sequenza del tentato suicidio della bambina (**).

13) I russi si accorsero subito che le loro risorse non consentivano loro che di avvicinarsi assai tardi al sonoro. Era assurdo fare dei film sonori (il che d'altronde era divenuto presto possibile) fin tanto che questi non potevano essere mostrati nelle piccole sale remote, ai cui frequentatori essi erano destinati. Perciò tre dei più grandi registi russi: Pudovchin, Eisenstein e Alexandrof (questi è l'aiuto di Eisenstein) pubblicarono una dichiarazione che apparve nel « Close-Up » dell'ottobre 1928. Essi profetizzavano con considerevole accuratezza le varie fasi per le quali sarebbe passato il parlato, e concludevano dicendo che la parola, benchè sarebbe stata sotto molti punti di vista un bastone fra le ruote del progresso del cinema, avrebbe però risolto molte delle difficoltà esplicative che avevano sempre più assillato il film muto, via via che i suoi argomenti divenivano più complicati (*Ottobre* aveva più di trecento didascalie in un metraggio di due ore e mezza). I primi film sonori russi non furono molti promettenti. *Solo* (Trauberg 1931) era lento e senza ispirazione; *Il sentiero della vita* (Ekk 1931) benchè avesse una o due buone sequenze sonore, non era molto più avanti dei film occidentali in quanto a tecnica del suono; fu tuttavia il primo film russo

(*) Ne abbiamo visto il risultato nel *Fantasma Galante*. N. d. T.
(**) Si possono ancora aggiungere i più recenti film di Julien Duvivier. *N. d. T.*

ad ottenere un successo commerciale in Inghilterra e negli Stati Uniti. La vicenda che vi si svolge del salvamento e della rieducazione di ragazzi inselvatichiti era impeccabile, era morale al pari di un opuscolo evangelico. I suoi tipi erano un po' strambi, ma si sa, erano russi, e ciò spiegava tutto.

Fu solo con *Disertore* (Pudovchin 1931-1933) che i russi si affermarono nel campo del sonoro, acquistando d'un sol colpo un vantaggio sugli altri paesi almeno eguale a quello che si erano aggiudicati col film muto. Ci riferiremo così spesso a *Disertore* nelle pagine seguenti che basterà farne qui pochi accenni. Un argomento che era troppo accademico per il cinema rallentò un poco il suo sviluppo: un lavoratore rivoluzionario di Amburgo lasciava il suo posto per un posto sicuro in Russia, ma veniva finalmente persuaso dalla sua coscienza e dalla morte di un suo amico in Germania a ritornare e a continuare la lotta. In questo schema vennero collocate un gran numero di idee. I diversi atteggiamenti dinanzi all'arma dello sciopero, la psicologia del piantonamento operaio delle fabbriche e il graduale indebolimento dei vecchi davanti alla fame, l'ostinata resistenza delle donne dinanzi a qualsiasi concessione, la disperazione e il suicidio di alcuni lavoratori, e il buon umore che salvò gli altri; gli inesorabili contrattacchi del capitalismo quando la sua supremazia veniva minacciata; il servile compiacimento della polizia dinanzi alle sofferenze degli scioperanti; tutte queste visioni, benchè tendenziosissime, bene inteso, erano presentate con una forza e con una simpatia che imponeva il rispetto anche al non socialista. Però le raffigurazioni dei capitalisti erano solo di poco meno esagerate di quelle di dieci anni fa. Se ne stavano apaticamente sdraiati in automobili di lusso, o sgraziatamente seduti nei restaurants beatamente incuranti delle delusioni e della morte degli scioperanti. Come caricature erano abbastanza divertenti, ma in un'accusa seria, anche bruciante, del sistema capitalistico erano del tutto fuori di luogo.

Come tecnica *Disertore* era assai più avanzato di qualsiasi altro film prodotto sino allora. La quantità di tempo e di cura occorse per produrlo era evidentemente assai grande, ma, dal principio alla fine era animato da un'ispirazione che alleggeriva il peso del film e lo rendeva veloce e appassionante. L'effetto che produceva era certamente più potente di quello di qualsiasi altro film che lo aveva preceduto, non solo per tensione d'animo e per eccitamento (della produzione del quale Eisenstein si era impadronito vari anni prima), ma per profondità e universalità di sofferenza.

14) Ed ora dobbiamo seguire un'altra ramificazione della storia del film.

Dal 1920, anno del *Dottor Calligari* era sorto in molti paesi un cosidetto *cinema d'avanguardia*, consacrato allo sviluppo dell'arte, senza intralci di carattere commerciale. Benchè spesso degenerando in artisticherie o divenendo ancella di una scuola di pittura, tale cinema estese considerevolmente la conoscenza delle possibilità del film. Così in *Rien que les heures* Cavalcanti nel 1925 usava con intelligenza e discrezione il passaggio di mascherino ed esplorava i metodi surrealistici di libera associazione mentale di immagini. *La marche des machines* di Deslaw e le sequenze astratte di *Metropolis* mostravano la possibilità di trovare composizioni pure dalle macchine, cosa che è diventata il luogo comune dei direttori commerciali di idee avanzate quando desiderano esprimere lo *spirito dell'Industria.*

Un ritorno alle pure forme meccaniche fu fatto recentemente dal Prof. Moholy-Nagy in *Lichtspiel* nel quale delle spirali rotanti e delle palle che andavano su e giù lungo delle scanalature si succedevano disegnando delle forme volutamente prive di significato. Una parte di questo film è visibile come preludio del film sui telefoni di Stuart Legg: *L'avvento del quadrante.*

I più notevoli film surrealistici sono stati *Le chien andalou* (Bunuel) *La coauille et le Clergyman* (Dulac 1929) e *Le sang d'un poète* (Cocteau, 1932). È quasi impossibile fare una critica di questi film. « Il surrealismo... richiede un gioco mentale assolutamente libero e scevro di pregiudizi. Perciò la comparizione di immagini isolate, di qualsivoglia sorta esse siano, non deve essere criticata ». E ancora: « Il perfetto film surrealista non dovrebbe suscitare nessuna emozione che possa indurre lo spettatore a criticare alcuna sua parte. Le immagini, i simboli, dovrebbero essere accettati come senz'altro avverrebbe se fossero reali. Ecco perchè *Le sang d'un poète* è perfetto. Questo film è quasi ipnotico... (esso lo è) la vera rappresentazione del sogno... del pensiero libero, scevro da ogni preocupazione morale o estetica » (*). Gli aderenti di questo movimento sono facilmente ipnotizzati e portati a sospendere le loro facoltà critiche; altri, ai quali la succession delle immagini appare spesso infantile o pazzesca tendono a criticare, e da quel momento non sono più in grado di fare una critica adeguata.

(*) Da una recensione di *Le sang d'un poète;* film, primavera 1933, pag. 15.

15) Ma, in fatto di cinema, una tendenza all'esagerazione non è mai da deplorarsi. C'è così poca attività inventiva in giro che il progresso viene quasi sempre dalle avanguardie, mentre i registi più giovani spesso si calmano coll'esperienza e si volgono alla produzione di onesti documentari. L'unico contributo concreto che abbia dato la Gran Brettagna al cinema lo si deve ai suoi gruppi documentari e in special modo al nucleo cinematografico del G.P.O. (*) che ora prosegue le attività di una sezione del defunto Ministero del Commercio Imperiale. Con *I pescherecci* di John Grierson (1929) si istaurava la tradizione di interessare il pubblico e di educarlo nel senso più lato della parola alle cose della vita della comunità. Seguendo la saggia politica incominciata da Sir Stephen Tallents (**) che costituì un gruppo sotto gli auspici del Ministero pel Commercio Imperiale per dare pubblicità alle iniziative insulari e imperiali. Ne è a capo il signor Grierson che rispondeva della formazione dei registi e della produzione dei film. In questo nucleo la produzione è a pretta base collaborativa; vale a dire che una gran parte del personale è contemporaneamente impiegato in ogni fase a preparare il soggetto e a riprendere scene e a montare immagini e suoni per creare il film definitivo. Così il lavoro del signor Grierson informa di sè non solo ogni produzione, ma ogni singola parte di ciascuna produzione in questo nucleo così che è assai più difficile che nella maggior parte dei casi sin qui visti di attribuire al regista le qualità di un buon film.

Anche qui si è seguito l'esempio della Russia facendo del direttore « primus inter pares » un compagno che apre la via, piuttosto che una personalità che domini l'attività di una folla di assistenti. Tenendo bene in mente questa premessa sarà utile descrivere l'opera del nucleo sotto i suoi vari registi i cui stili personali sono facilmente riconoscibili nella produzione in guisa non diversa da quello del signor Grierson. Il numero di questi film e d'altro canto la difficoltà di vederli, ci costringe a riferirci a solo pochi esempi rappresentativi che son stati scelti perchè largamente programmati nelle pubbliche sale.

Paul Rotha, dapprima membro del gruppo, ha fatto tre film importanti: *Contact, Verso la strada, Alta marea.* Mentre il suo senso dei valori pittorici e la sua conoscenza del montaggio ha fatto continui pro-

---

(*) General Post Office (Ministero delle Comunicazioni Inglese).
(**) Vedi *The projection of England.*

gressi, essi però sono stati usati per porre in rilievo i problemi sociali e industriali che formavano l'argomento principale dei suoi film. Egli cerca di istruire in un modo eccessivamente emotivo e in tal modo rischia di non raggiungere più nè l'uno nè l'altro degli scopi del documentario: educare la mente e colpire l'immaginazione.

Da questo punto di vista il Rotha mostra più di tutti gli altri registi del G.P.O. una lacuna che indebolisce l'opera di tutto il nucleo e in verità di tutto quel ramo artistico che proclama di stimare solo i valori sociali. In questo caso degli elementi lirici possono solo essere scusati come una concessione alla folla congenita dei registi o spiegati come un rivestimento di zucchero emotivo necessario per fare inghiottire al pubblico una pillola intellettuale. L'ultimo rullo di *Aeromacchina*, l'ultima sequenza di *Previsioni metereologiche* e l'apertura del telegramma in *Sotto la città* fanno l'effetto di armoniosi elementi lirici nel complesso educativo di questi film, allora i teorici dell'estetica non hanno più nulla da agiungere e non rimarrà che cercare di spiegarli. Ma, se questi elementi appaiono estranei, la teoria su cui si basano i documentari è da rifarsi e abbisogna di una nuova e più chiara formulazione, affinchè si evitino ulteriori incongruità.

Stuart Legg ha fatto molti film sui telefoni tra i quali i più importanti sono *I lavoratori del telefono* e *L'avvento del quadrante* e inoltre un ambizioso documentario su *La Radio inglese*. Il suo lavoro si distingue per una scrupolosa angolazione che, quando non richiama esclusivamente astratte qualità di disegno, crea un preciso e potente segno ambientale. Porta anche ad una concentrazione su effetti statici che potrebbero non piacere ad un pubblico abituato alla foga e al movimento del cinema americano. Legg si è provato con successo in un tipo di parlato che partendo da un'unione col quadro parlante prosegue durante un quadro diverso e conferisce maggior ampiezza ed anche maggior vigore di contrasto ad un sistema di dialogo fondamentalmente ortodosso.

Basil Wright si è costantemente allontanato dall'informativo verso l'emotivo e l'ambiente. I suoi primi film *La campagna viene in città* e *Su per colli e giù per valli* furono rovinati da commenti sonori aggiunti da un altro. Nella loro originaria forma muta essi spiegavano per mezzo di concetti la natura dell'argomento che egli trattava. Egli si dimostrò invero singolarmente abile nel comunicare le idee senza ricorrere alle parole e alle didascalie. Coll'andar del tempo i suoi argomenti divennero sempre più semplici fino a raggiungere il vertice di tale qualità

nella *Canzone di Ceylon.* In essa gli piacque ignorare la molteplicità delle religioni di Ceylon, i rapporti tra le varie razze o la vita economica del paese e i vari procedimenti per produrre il tè ed altri beni. Ma a ciò su cui egli si soffermò conferì una vita straordinaria. La profonda venerazione, alternata ad estatici furori, con la quale il Budda è ancora adorato, era posta in contrasto col frastuono e i clamori della Colombo moderna. I mestieri, onorevolmente continuati per secoli anche dagli aristocratici ceylonesi eran contrapposti al lavoro meccanico fatto nelle fabbriche dai Tamils. Ma la presentazione dialettica di queste idee ammetteva conclusioni contrastanti. Alcuni pensavano che Wright denunciasse l'imposizione dell'industria capitalistica ad una popolazione adatta solo alla lentezza dignitosa dei mestieri e all'adorazione di una religione essenzialmente orientale. Altri pensavano che egli vantasse i benefici che l'influenza inglese ha arrecato ad una civiltà antiquata e logora. Tuttavia nessuno può negare la grande bellezza e l'alto interesse di questo film.

Le produzioni di Arturo Elton son principalmente dedicate all'industria nei suoi rapporti coi lavoratori e col pubblico. Ne *La voce del mondo* si tratta degli effetti della radio sulla vita della nazione mentre le parti che mostrano l'officina davano più un'impressione che una descrizione della fabbricazione degli apparecchi. D'altra parte *Aereomacchina* dimostrò che l'accuratezza dello svolgimento non era affatto incompatibile con la bellezza della fotografia e del montaggio.

R. H. Watts ha fatto tre film dei quali il primo, *La corsa delle 6,30* era naturale per il suo uso di dialogo occasionale e di rumori naturali che gli conferivano colore ambientale. Era di tono volutamente discreto e costituiva perciò un gradito contrasto con le isteriche iperboli che guastano una sì grande parte dei film odierni. Il valore di *Droitwich* consiste in un resoconto fedele e al tempo stesso immaginoso della costruzione di una gigantesca stazione radio, dalla scelta del luogo all'emissione del primo programma.

Evelyn Spice ha diretto *Previsioni metereologiche* che divenne il più famoso dei film G.P.O. del 1934. Aveva un nucleo centrale ben definito, la predizione e poi lo scatenarsi di una tempesta, attorno alla quale i fatti accessori metereologici, telegrafici e telefonici erano assai ingegnosamente disposti. A Miss Spice si deve anche *Primavera al podere* un saggio piuttosto ingenuo di lirica bucolica accompagnato da un pasticcio musicale di clavicembalo e di musica popolare.

16) Il film commerciale di oggi è il risultato dell'azione reciproca di fattori personali ed economici. Durante il periodo di gran prosperità che andò dal 1920 al 1929 la richiesta di divertimenti portò ad un incremento nelle dimensioni e nella stupidaggine degli spettacoli presentati al pubblico. Al tempo stesso questa tendenza verso un minimo comune denominatore grandemente aumentò le folle dei frequentatori dei cinema, le cifre d'affari e di conseguenza la soddisfazione della richiesta iniziale. Quindi, in pratica, le produzioni divennero costantemente più grandi e più stupide. I magnati del cinema desiderosi di aumentare i loro introiti dovettero estendere le basi dell'attrattiva dei loro film. Il cinema finì per attrarre un tipo mentale sempre più basso; gli stessi film dovevano soddisfare ogni genere di pubblico e da qui la degenerazione sempre più grave del gusto di tutti.

Questa interpretazione delle cose vien confermata dal fenomeno inverso verificatosi in questi ultimi tre anni (*).

Durante la crisi i redditi si assottigliarono, la richiesta di svago cinematografico si trovò ad essere più elastica di quel che i magnati dell'industria avevano preveduto e la frequentazione delle sale rapidamente diminuì. La diminuzione delle proporzioni dei singoli film che ne seguì diede maggior opportunità di sviluppo al vero talento, che l'industria aveva attratto subito, ma fino allora schiacciato, e ne risultò un considerevole miglioramento nel livello dei film che fu accettato dagli *habitués* ed apprezzato dai veri amatori del cinema. La qualità media dei film e degli spettatori trovò così un nuovo equilibrio in un livello più alto per quanto meno rimunerativo. Questi fatti sembrano indicare o che l'intelligenza è diffusa, più o meno egualmente in tutte le varie categorie di reddito ovvero è concentrata un po' di più verso il vertice; perchè, se l'ipotesi contraria fosse vera, l'assottigliarsi degli spettatori avrebbe dovuto diminuire il livello medio della produzione (i più poveri ed intelligenti essendo stati costretti ad allontanarsi) e l'elevazione di livello, qui constatata, che nessun magnate del cinema avrebbe prodotto spontaneamente, non avrebbe avuto luogo (**). C'è però ancora la possibilità di presumere, e ce ne sarebbe conferma nella tattica dell'industria del cinema durante gli anni grassi, che l'intelligenza è ugual-

(*) L'andamento dello sviluppo fu sconvolto, dal 1929 al 1931, dall'avvento e dall'affermarsi del sonoro.

(**) Ma, dal momento che la maggior parte del diradamento si constatò nei posti più cari questo ragionamento verrebbe ad essere indebolito.

mente distribuita nella società, ma malamente rappresentata tra i frequentatori delle sale. La Giunta dei Censori in Inghilterra e la Commissione Esaminatrice d'America si stanno sforzando di migliorare il livello dei film, ma le loro decisioni e le loro proibizioni si son volte, sinora, a pacificare, con un atteggiamento negativo, gli elementi puritani del pubblico, piuttosto che a ricercare l'ideale dell'eccellenza artistica, spesso in contrasto con la morale. In pratica quindi l'industria cinematografica è quasi esclusivamente guidata da motivi pecuniari, e, stando così le cose, l'imminente ripresa economica dovrà, per quel che abbiamo già detto, far calare nuovamente il livello dei film commerciali.

Perciò, dato che sia possibile un miglioramento permanente, esso dovrà ricercarsi là, ove i motivi di interesse siano in seconda linea.

In Inghilterra i film statali sono i più importanti esempi del genere ed è perciò che l'opera del nucleo G.P.O. è di primissimo interesse. Ma se il fattore determinante di un'opera d'arte non è più di ordine finanziario non per questo esso diventa personale. I romanzi, i quadri, le opere musicali benchè siano sino a un certo punto guidati dal gusto dell'ambiente, sono in gran parte retti dall'inclinazione dell'artista. La maggioranza di queste opere approveranno l'edificio sociale esistente e saranno in armonia con esso, ma altre poche, che alla lunga si riveleranno assai disgregatrici, eserciteranno un'influenza rivoluzionaria.

Nel cinema non è così; il grande costo del mezzo espressivo lo aggioga alla maggioranza economica e politica. Così il punto di vista del gruppo G.P.O. è quello del governo. Se ne può trarre un esempio dai *Lavoratori del telefono* di Stuart Legg. Questo film fu fatto per mostrare il meccanismo sociale degli impianti telefonici. Ai campi subentravano i villaggi, ai villaggi le città; subito le comunicazioni divenivano essenziali, gli ingegneri progettavano la rete telefonica, gli operai la mettevano in opera, e finalmente la collaborazione di tutti e un intelligente servizio mantenevano in efficienza la rete di apparecchi, di linee, di spese, di controlli, di personale. In questo film si esprimeva una piena approvazione dei metodi del General Postal Office, ma non sarebbe importato se si fosse attirata l'attenzione su qualche difetto del sistema, sull'insufficenza dei servizi rurali, o sugli sbagli nei conti telefonici. In entrambi i casi il sistema telefonico sarebbe stato giudicato (come effettivamente lo fu) una parte di un edificio sociale esente di critiche. Ma, se *I lavoratori del telefono* fosse stato un attacco socialista, la sua differenza dal film, come fu fatto, sarebbe stata assai maggiore, che non

un semplice esposto di difetti di funzionamento. Avrebbe affermato che coloro che fanno i telefoni sono nell'impossibilità economica di usarli, mentre quelli che li usano sono spesso degli oziosi *rentiers* e che il Ministro delle Poste (benchè ciò sia senza dubbio falso) è indotto ad estendere la rete dal fatto di possedere molti pacchi di azioni di società di materiale telefonico, piuttosto che da un qualche interesse per quelli che beneficiano dei nuovi impianti, e che perciò, appena questi motivi saranno in contrasto, il singolo si avvantaggerà a danno della collettività. E così anche se si riuscisse ad evitare un processo per diffamazione, fare un film di quest'ordine di idee sarebbe economicamente impossibile sotto un governo capitalistico, tale e quale come un film che propugnasse una maggiore libertà di iniziativa privata sarebbe impossibile sotto un governo socialista. Lì dove sorgono principi politici (ed oggi sono penetrati in ogni parte della società) vien tolta al film quella libertà che è invece lasciata alla parola, all'opuscolo, al romanzo. Ma là dove tutti son d'accordo circa i fini da raggiungere, come per esempio la diffusione della istruzione e la demolizione delle catapecchie, ma non tutti son d'accordo sui mezzi con cui raggiungerli, il cinema ha l'occasione di propugnare opinioni contrastanti. È perciò che in questo campo l'influenza sociale del film potrà essere più durevolmente sentita, perchè qui esso stimolerà la gente a pensare con la sua testa invece di raggrupparla in una acquiescenza di massa all'ordine costituito.

Un altro caso si presenta nei riguardi del film personale, ovverosia del film che si rivolge prevalentemente all'individuo. La sua produzione sarà dominata da motivi pecuniari i cui risultati sono stati già esaminati e poichè nessun efficace sforzo autonomo verso un miglioramento ha qualche probabilità di essere fatto sia dai produttori che dai consumatori, probabilmente il livello rimarrà basso. Tuttavia potrebbe darsi che influenze minori e speciali incoraggiassero la produzione di pellicole di primissimo valore e queste, avendo delle ripercusisoni psicologiche sugli spettatori, esercitassero una pressione sull'offerta e in tal modo elevassero il livello generale. Le due tendenze che regolano oggi le soste del film personale operano in direzione opposta ed essendo press'a poco di ugual peso paiono neutralizzarsi. In primo luogo il sorgere in Inghilterra e altrove di cinema specializzati che soddisfino una domanda più intelligente ha reso possibile recentemente la produzione di film relativamente poco cari rispondenti a tale richiesta. E poichè tali cinema si aprono oggi anche in un certo numero di città di provin-

cia più evolute, ci sarebbe da prevedere che una grande zona marginale di pubblico che è stata solo da poco persuasa ad entrare nei cinema ordinari li abbandonerebbe per il maggior interesse offerto dai cinema specializzati.

Poichè dei buoni film, sebbene di gran lunga troppo cari per essere intrapresi senza la garanzia di una discreta distribuzione, tuttavia possono spesso esser fatti con un decimo o con un ventesimo del capitale occorrente per attirare un gran pubblico, potrebbe sembrare che un equilibrio si raggiungerebbe facilmente con un finanziamento modesto della produzione, un compenso al normale tasso d'interesse e dei prodotti di considerevole merito artistico. Ma a questo punto entra in gioco il secondo fattore. Abbiamo visto che le forze politiche, economiche, ed artistiche permettono di solito che i migliori film operino come un lievito su tutta la produzione e che di fatto le forze politiche rimangono neutrali mentre le leggi della domanda e dell'offerta di opere artistiche e di divertimenti si equilibrano a livelli ora più alti ora più bassi. Oggi tuttavia il campo nel quale ha luogo questo libero giuoco va rapidamente contraendosi. Negli stati totalitari la politica, l'economia e l'arte sono incatenate insieme per trascinare inesorabilmente l'opinione pubblica verso una sola direzione. L'analisi che abbiamo fatto prima non è più valida, la possibilità di fare dei film personali svanisce e il materiale dei cinema specializzati scompare. Questo è quello che accade oggi. Tranne le riprese dei già noti film e qualche vecchio film continentale che non era ancora venuto in Inghilterra, i lunghi metraggi mostrati nei cinema specializzati inglesi provengono quasi esclusivamente dalla Francia e dalla Russia. L'Italia, la Germania e l'Austria stan facendo, attraverso il cinema, appello a un sentimento che quasi non esiste in Gran Brettagna e che se esistesse sarebbe disapprovato in alto loco.

Quasi ogni film sovietico è stato proibito, *Camicia Nera* non è stato mai mostrato nei cinema pubblici. Quanto ai film nazisti, anche se per un caso incredibile riuscissero a passare il vaglio del censore, essi son troppo noiosi per attrarre l'attenzione del pubblico. L'Inghilterra e l'America non sono riuscite a fare dei film migliori fatti appositamente per la miglior parte del pubblico, e quindi per una minoranza, e molti dei film francesi sono così scadenti che non possono essere mostrati senza l'aggiunta del magico epiteto *continentali*.

Perciò, finchè il film non costi meno, il suo avvenire sarà legato alle sue possibilità come strumento sociale. Sarà arte se il governo in-

dirizzerà le sue scuole ad un apprezzamento dell'arte e manterrà alto il livello della sua produzione, e sarà bassa propaganda se, volendo agire subito e in estensione si rivolgerà al volgarissimo gusto delle grandi masse.

Il movimento documentario inglese ha fatto il primo passo nella direzione giusta. Ma l'influenza della concorrenza e dell'iniziativa privata è molto forte nel mondo del cinema.

Le produzioni statali, che, oltre ad istruire il pubblico con la prosa dei fatti, cercano anche di divertirlo sono immediatamente sospette alla gente del mestiere.

La catastrofe che colse il cinema francese d'avanguardia dimostra la necessità di concentrare le forze della produzione nelle mani di coloro che intendono continuarla. Se il film è concepito da altri il suo scopo potrà esere deformato, se eseguito da altri l'appoggio finanziario potrà essergli sottratto. Ma non è affatto impossibile di liberarsi da questi impedimenti e di costituire una catena che vada dal produttore all'esibitore. In vero questo è l'unico mezzo per superare gli ostruzionismi del mercato, e per dimostrare che vi è una parte del pubblico capace di apprezzare quel che vi è di buono nel cinema assai più di quanto voglia ammettere chi dichiara soddisfare i propri gusti. Vi è di già in Inghilterra il nucleo di un cinema che ha l'immaginazione, la coscienza sociale e il coraggio di provare. Se il governo vorrà maggiormente aiutare il suo sviluppo e la sua indipendenza il pubblico risponderà con interesse più vivo e più intelligente.

I generi nel film

1) L'investigazione metodica comporta una forte dose di astrazione. 2) Relazioni tra cinema e teatro. 3) Il film basato sulle analogie col teatro. 4) Il film basato sulle differenze dal teatro. 5) Il film basato sulle particolarità sue proprie ma che, ove occorra, ne prende a prestito dalle altre arti.

1) Ricapitoliamo, del nostro compendio storico, quelle conclusioni che si riconnettono colla discussione, che stiamo per intraprendere, sulla tecnica cinematografica. Il cinema è stato, finora, troppo soggetto a interessi commerciali per potersi sviluppare sanamente; i suoi costi, troppo elevati, non permettono a piccoli registi indipendenti di influire sull'intiera massa della produzione. E quindi è solo con un'accurata ricerca che si riesce a mettere insieme un nucleo di film atti a servire come esempi per uno studio empirico del cinema; per di più tali film saranno così poco accessibili al lettore che l'esame di essi dovrà essere preceduto da lunghe descrizioni. È sempre possibile citare quaranta o cinquanta quadri o pezzi di musica noti a chiunque venga in mente di leggere un libro serio sulla pittura o sulla musica; e inoltre gallerie e riproduzioni in un caso, spartiti e dischi nell'altro, sono a portata di mano, per aiutare la memoria.

Ma, in fatto di cinema, manca una simile comunanza di cognizioni preliminari, e lo scrittore è quindi costretto a procedere eclatticamente, e a moltiplicare gli esempi, colla speranza che alcuni di essi non abbiano a cadere sul duro suolo dell'ignoranza. Ricorrere all'astrazione è, in simili circostanze, inevitabile, come lo scegliere esempi semplici e calzanti, tali da poter illuminare i particolari aspetti dell'assunto.

Occorrerà inevitabilmente concentrare l'attenzione sui principi fondamentali, dato che molti credono ancora che il divismo o il teatro siano la base del cinema e ben pochi hanno capito che essa è invece nel montaggio e nei fattori differenzianti. Avviene inoltre che l'astrazione facilita sempre l'identificazione dei particolari, prima mal riconoscibili nella massa, e, come si è visto già nel primo capitolo, ciò costituisce uno dei più perspicui mezzi per passare dal ragionamento al godimento estetico.

« In verità l'astrazione non consiste nel cogliere un elemento già noto da una serie di elementi noti, ma è piuttosto il procedimento per il quale l'elemento che si astrae viene per la prima volta nella luce della piena coscienza. Questo procedimento, il più delle volte, è lento, e la conoscenza di quello che è veramente universale si fa sempre più larga via via che s'accresce la nostra esperienza o progredisce la scienza di cui noi trattiamo » (*). È questo dunque, per malagevole che esso sia, il procedimento che il lettore dovrà, passo passo, seguire; perchè, come egli non potrebbe mai farsi una mentalità matematica apprendendo solo le conclusioni dei teoremi, così non potrà accrescere la sua comprensione artistica col semplice apprendimento di concetti estetici.

Il che non toglie che l'astrazione, ogni qualvolta ciò possa essere praticamente utile, non debba scendere sulla terra: essa, cioè, non va perseguita in sè e per sè. Questa concretezza si può, almeno parzialmente, attuare sul piano critico, correggendo mentalmente i film esistenti secondo i principi che si van delineando nel corso del nostro studio, e paragonando il cinema alle altre arti, più antiche e meglio conosciute.

2) Il cinema commerciale deve evidentemente moltissimo al teatro che gli fornisce i suoi migliori attori e, negli ultimi tempi, gli ha fornito anche la maggior parte dei soggetti. La servile ammirazione per il film sonoro ha ormai pagato più volte questo debito, dato che intiere opere teatrali, e, a volte, anche intiere compagnie sceniche sono state trasbordate di peso dal palcoscenico allo schermo. Nè vogliamo negare che questo trasferimento possa essere di qualche utilità; dato che molte persone, per motivi finanziari o geografici, non sono in grado di assistere a buoni lavori teatrali bene interpretati, mentre possono godersi i loro surrogati cinematografici. E neppure diciamo che fare del teatro cinematografico significhi non fare dell'arte (come avviene nel caso della fotografia del teatro) perchè il teatro cinematografico implica la scoperta di una tecnica basata su di una scelta di procedimenti per opera dei quali le limitazioni del cinema, quale concorrente del teatro, siano ridotte o addirittura eliminate. Ciò che neghiamo è che il teatro cinematografico possa eguagliare mai o superare lo spettacolo teatrale che riproduce. Esso è basato sulle somiglianze che esistono fra teatro e cinema, e

(*) COOK WILSON, *Statement and Interference*, pag. 18.

quindi, anche se nessuna differenza esistesse a distinguere le due arti, il teatro cinematografico potrebbe solo tendere verso un ideale limitato: quello della esatta riproduzione degli effetti del primo. E, in realtà, anche a voler permettere le differenze di colore e di plasticità, che un giorno la scienza potrà annullare, rimane tuttavia ancora una differenza, mal compresa fin'ora e del tutto ineliminabile, la differenza che costituisce un pregio essenziale del palcoscenico: quella che è data dalla personalità degli attori. Fra teatro e pubblico esiste un legame vivente: attori e spettatori sono contenuti entro gli stessi muri. Lo spettatore sente che si stabilisce un contatto tra lui e l'attore, e sa che questi è qualche cosa di più di un automa che si muova o parli con suprema perfezione, qualche cosa di vitale e di immediato: una personalità. Da parte sua l'attore, più che vedere o udire, sente il suo pubblico, sensibile altrettanto al silenzio riprovatore di una piccola e invisibile parte di esso come alle lodi della maggioranza acclamante. Il fatto che la scienza non possa dimostrare l'esistenza di questo contatto non è certo una prova dell'inesistenza di esso. Le emozioni, i valori morali, l'esperienza religiosa, la stessa coscienza di esistere sono accettati come dati di fatto benchè la scienza li ignori. Se, in base ai suoi effetti emotivi, si ritiene che la personalità esista come qualche cosa di trasmesso dal contatto visivo, ma di essenzialmente diverso da esso, non si deve permettere che questa convinzione venga ad essere infirmata dall'ignoranza, in proposito, della scienza. Ma se si accetta l'esistenza della personalità quale noi l'abbiamo descritta, si deve anche ammettere l'assoluta assenza di essa nel cinema. L'attore, nella proiezione sullo schermo, è un'ombra incorporea; e, se si potessero dare ad un automa movenze abbastanza differenziate e sciolte, esso potrebbe sostituire l'attore senza la minima diminuzione di risultato. È pur vero che molto di ciò che comunemente si chiama personalità viene comunicato al pubblico dall'attore cinematografico: infatti tutto ciò che si basa sulla materia percepibile dai sensi può, almeno in teoria, essere annotato e riprodotto senza perdita. Ma in questo caso noi abbiamo usato la parola personalità intendendo quel residuo di essa che si trova al difuori della definizione corrente di essa. Che tale residuo esista è maggiormente dimostrato dall'effettiva inferiorità del teatro cinematografico rispetto al teatro. Se non si prendono speciali precauzioni cinematografiche, per eliminare i suoi difetti naturali, il teatro cinematografico degenera in un semplice catalogo di dettagli e, inevitabilmente lo spettatore perde la possibilità di partecipare con pienezza ai sentimenti dei suoi perso-

naggi, forniti di una vita tanto più scialba di quella reale. La possibilità di condividere gli altrui sentimenti dipendendo, in effetti, meno dai segni visibili della presenza che dal misterioso contatto della personalità.

3) Il caso limite è costituito dal foto-teatro che non fa alcun tentativo per rimediare a questa disastrosa debolezza. Esso è un mestiere nel senso più stretto della parola perchè il suo unico compito consiste nel trasferire nello spazio e nel tempo il punto di osservazione di una autentica forma d'arte preesistente. Come il disco grammofonico trasferisce un brano musicale dal punto della sala dove si trova lo spettatore meglio collocato a qualche persona spazialmente e temporalmente remota dal concerto (*), così il foto-teatro riproduce con angolazione e posizione fissa uno spettacolo teatrale con tutta la fedeltà di cui è capace. La maggior parte delle sue attuali deficienze sono dovute a manchevolezze scientifiche della macchina da presa; ma sopratutto manca nel foto-teatro, colla presenza degli attori, la trasmissione, allo spettatore, della personalità (cosa alla quale la scienza forse non riuscirà mai a porre un riparo).

Il teatro cinematografico tenta invece di rivaleggiare col suo prototipo teatrale comunicando quanto più può della personalità che si vede, per controbilanciare la perdita della personalità che si sente.

Appagandosi di essere un catalogo, vuol almeno essere un catalogo ricco e vario. L'uso del primo piano spaziale è il mezzo consueto per rivelare i dettagli e i movimenti significativi. Piccoli movimenti che, per forza di cose, sfuggono al pubblico di un lavoro teatrale che siede a una certa distanza dagli attori, possono così esser staccati dall'insieme di una scena e ingranditi a piacere. Sul palcoscenico la regia più accurata e più sapiente non può ottenere che tutti i personaggi sian sempre visti nel modo migliore, foss'anche da un solo spettatore; senza considerare che bisogna invece tener conto di tutti gli spettatori distribuiti per tutta la sala. La macchina da presa invece ha, volta a volta, un unico punto di vista che può cambiare da un momento all'altro per soddisfare i bisogni immediati dell'azione. È su questi due vantaggi — capacità di scegliere e di ingrandire, e indipendenza di ogni limitazione

(*) Tuttavia, poichè la registrazione è elettricamente imperfetta, e si deve intervenire per modificare il volume e la frequenza, un elemento di scelta entra nel procedimento, e quindi un caratteristico elemento d'arte.

di punto di vista — che gli esponenti del teatro cinematografico sperano di rivaleggiare con la produzione teatrale. Non si può dire tuttavia che queste possibilità siano state sfruttate al massimo. Emil Jannings è forse il solo attore che sia stato studiato così accuratamente che, ad ogni sua nuova interpretazione, la sua personalità possa essere costruita pezzo per pezzo come da un catalogo. In tutti gli altri casi si è persa ogni buona occasione di sostituire a questo duro lavoro qualche facile e banale scappatoia. Per fortuna di costoro il sex-appeal può venir comunicato senza fastidiose difficoltà, e inoltre, se un attore si è fatto una reputazione sul palcoscenico, il suo nome può assai ben sostituire la sua personalità. La piena forza di un lavoro teatrale si ha solo quando l'azione venga concentrata in uno spazio e in un tempo brevi. Lo stretto gioco tra personaggi e situazioni basa in gran parte i suoi risultati su quella personalità che, come abbiamo visto, il cinema non può comunicare. Motivo per cui quei lavori che saranno ottimi al teatro saranno pessimi se trasformati in film del genere testè descritto; mentre si è dimostrato che i buoni film di questo stesso genere furon tratti da lavori teatrali mediocri. Un'unione fra palcoscenico e cinema, quale esiste nel teatro cinematografico, non sarà mai feconda; ognuna delle due arti potendo solo avvantaggiarsi ai danni dell'altra, col risultato immancabile di un pericolante compromesso.

4) Abbiamo visto così come il tentativo di basare una vera tecnica cinematografica sulle affinità fra teatro e cinema sia fallita. Abbiamo dimostrato come i due generi di film sinora esaminati, il foto-teatro e il teatro cinematografico siano teoricamente assai inferiori ai loro modelli. D'altra parte una tecnica del film che si basasse solo sulle diversità fra cinema e teatro sarebbe ugualmente destinata a fallire. Per fare un simile film di differenza non basta solamente fotografare montagne e rive, inaccessibili al regista di teatro; il film deve scegliere un metodo da seguire nello svolgimento ininterrotto del suo tema o significato. Se ottiene tutto ciò con un fluire continuo di parole e di gesti non è in nulla superiore alla commedia cinematografata o alla foto-commedia; se si adatta a dei compromessi e raggiunge i suoi intenti facendo uso anche di montaggio relazionale assomiglierà al palcoscenico in tutte quelle parti in cui non sarà stato impiegato detto montaggio; e se, infine il film sarà stato costruito con impiego di montaggio relazionale dal principio alla fine, e in esso saranno presentati esseri umani, schermo e palcoscenico saranno ancora simili nella loro trascrizione figurativa di

esseri che vivono e agiscono in uno spazio tridimensionale, e non colti e fissati in un atteggiamento come avviene nella pittura e nella scultura, nè d'altro canto del tutto rimossi dalla sfera delle arti figurative come avviene nella letteratura. Cosicchè i soli campi che rimarrebbero al cinema sono, in primo luogo i film di scene naturali riunite dal montaggio relazionale (*Romanza sentimentale* e *Brume d'autunno* ne costituiscono forse i migliori, per quanto anch'essi assai imperfetti, esempi). Questo tipo di film può naturalmente descrivere stati d'animo scegliendo e disponendo oggetti materiali quali sarebbero visti dal soggetto di quegli stati d'animo.

In secondo luogo il film astratto, riproducendo linee in movimento, figure geometriche e simili può giungere con questi mezzi a suscitare pure emozioni estetiche. I fratelli Fischinger hanno prodotto i migliori esempi di un particolare, importantissimo genere di film astratto; essi cercano di illustrare un fattore sonoro, appositamente composto, mediante forme in movimento di film visivo. Più recentemente tuttavia (*Lichtertanz op. 12*) essi sembrano basarsi soprattutto sulla bellezza del film visivo e si servono del fattore sonoro principalmente come di filo conduttore per passare da un'immagine all'altra. Non è del tutto escluso che possa essere trovata eventualmente una forma astratta altrettanto soddisfacente quanto la musica. Per ora gli esempi attuali si reggono stentatamente, e, quando sono accompagnati dal fattore sonoro, questo è quasi sempre di maggior interesse di quello visivo.

A questo punto ci si sarà persuasi che questo *film di differenze* ha un campo estremamente limitato e che i suoi prodotti tendono ad uno sterile intellettualismo. Allora, se si vuole che il cinema non sia una copia servile e brutta del teatro, nè qualche cosa di remoto dall'umanità figurata e descritta, senza per altro giungere alle altezze dell'espressione musicale, vi sono due strade principali che esso può seguire: o abbandonare completamente il drammatico, o esplorare fino in fondo le sue proprietà caratteristiche accettando dalle altre arti tutto ciò che può aiutarlo a raggiungere questo fine.

5) La prima via porta al film d'attualità e al film educativo, la cui mira è di fissare i fatti quali essi avvengono a scopo di istruzione o di informazione. L'aspetto del film di attualità è, di solito, determinato dalla forza delle circostanze: raramente si può ottenere la migliore posizione di macchina, il miglior impiego di obbiettivo o la migliore qualità o intensità di luce. Senza dubbio le limitazioni sono la vita di

ogni arte, ma troppe limitazioni possono schiacciarla. In simili circostanze il film d'attualità può difficilmente esser definito una forma d'arte, e, al massimo, come una delle arti minori. Il film educativo, d'altro canto raccoglie il suo materiale in un campo vastissimo, che può sottomettere a quasi tutti i procedimenti artificiali che sono stati già descritti. Una gran parte di abilità può quindi entrare nella sua composizione, come si è visto nella serie dei *Segreti della natura*, e, se ad esso son preclusi gli effetti drammatici, può produrre almeno lo speciale stimolo che danno le cognizioni direttamente acquisite.

6) La seconda via che utilizza le particolari caratteristiche del cinema, cioè il film narrativo, può diramarsi in varie direzioni. Abbandonerà certamente il tentativo di comunicare tutta quanta la personalità degli attori, ma potrà tuttavia o continuare a preferire l'attore professionista, per la sua maggiore adattabilità a condizioni artificiali, oppure andare in cerca di tipi naturali, e stabilire sommariamente la natura dei movimenti di penetrare profondamente nel caratterere dgli uomini.

È questo il principale genere di film, quello, che in tutte le sue suddivisioni costituirà l'argomento dei due prossimi capitoli.

Tecnica del film

1. — ANALISI

1) *Materiale visivo e auditivo del cinema.* 2) *Analisi di struttura e sintesi d'effetto.* 3) *Separazione del taglio dai suoi surrogati e considerazioni su questi ultimi: diaframma, dissolvenza, passaggio di mascherino.* 4) *Titoli d'apertura e didascalie.* 5) *Utilizzazione delle divergenze dalla riproduzione realistica che si trovano nel quadro: fattori differenzianti.* 6) *Fattori non ottici: la coestesi.* 7) *Fattori statici: angolazione e inquadratura.* 8) *Il primo piano.* 9) *Limitazione dello schermo.* 10) *Lo schermo estensibile.* 11) *Colori e luci.* 12) *Loro applicazione al film sintetico.* 13) *Bidimensionalismo.* 14) *Il film stereoscopico.* 15) *Fattori dinamici: movimenti di macchina.* 16) *Meccanica dell'attenzione visiva.* 17) *Panoramica verticale.* 18) *I fattori cinematografici: velocità di ripresa.* 19) *Moto accelerato.* 20) *Moto rallentato.* 21) *Primo piano temporale.* 22) *Rovesciamento.* 23) *Deformazione ottica.* 24) *Fuoco.* 25) *Sovraimpressione.* 26) *Raddoppiamento.* 27) *Suoni: classificazioni.* 28) *Realismo; non realismo.* 29) *Contrappunto.* 30) *Contrappunto realistico.* 31) *Contrappunto non realistico.* 32) *Parallelismo-contrasto.* 33) *Esempi.* 34) *Il monologo interiore.* 35) *Uso imitativo della musica.* 36) *Uso evocativo della musica.* 37) *Uso dinamico della musica.* 38) *Rapporto tra sceneggiatura e montaggio: negazione del montaggio.*

1) L'intiero mondo visibile è a disposizione del regista (*). Non vi è oggetto, per piccolo o grande che esso sia, che egli non possa padroneggiare col suo apparecchio; egli può allontanare la macchina da presa sinchè i più grandi oggetti entrino nel suo campo visivo, o avvicinarla sinchè, coll'aiuto del microscopio, i più piccoli vengano ad essere sufficientemente ingranditi. Il regista non ha l'obbligo di lasciare le varie parti di questo mondo nel loro posto naturale; egli può sdoppiarle o accostarne alcune che in natura sono a grande distanza fra loro. Queste registrazioni delle cose quali esse sono, o di movimenti molteplici e di combinazioni di quadri possono essere proiet-

---

(*) Si presumerà, tranne speciali indicazioni contrarie, che la regia e la sceneggiatura siano opera di una stessa persona. Le conseguenze delle ripartizioni delle funzioni sono esaminate più oltre, dove si mostra che questa ipotesi semplificatrice porti ad errori che son determinabili entro i limiti di precisione fissati dalla discussione precedente.

tate su tutto lo schermo, o ridotte al punto che la parte significativa non ne occupi che la millesima parte, nel qual caso il regista odierno è costretto a riempire il resto dello schermo con altro materiale, ma il *Magnoscope* potrebbe dare una variabilità di bordi cosicchè schermo e quadro si dilaterebbero e si costruirebbero simultaneamente. Comunque il regista possa scegliere i suoi oggetti naturali, egli li può fotografare da un numero infinito di angolazioni e può fermarli sullo schermo per un impercettibile ventiquattresimo di secondo o per tutto il tempo che vuole; se quegli oggetti si muovono egli può fortemente accelerare o ritardare il tempo dei loro movimenti. Le piante si possono far scattare dal seme alla maturità in pochi secondi, mentre gli areoplani in corsa possono esser ripresi in modo da impiegar molti minuti ad attraversare lo schermo. Il film è il mondo delle apparenze. Quei pensieri e quelle emozioni alle quali la psicologia del comportamento nega ogni reale esistenza sono anche al di fuori del dominio della macchina da presa. Solo nel loro manifestarsi in azioni esteriori i sentimenti possono venir fotografati. Anche gli attori dunque debbono considerarsi oggetti del mondo fisico e, come tali, venir sottoposti ai procedimenti testè descritti.

Similmente è a disposizione del regista l'intiero mondo dei suoni; la musica il linguaggio, il canto, i versi degli animali, i rumori delle forze naturali, il vento e la pioggia, le cascate e i mari, il fragore delle macchine e il frastuono del mondo moderno, i rumori delle innumerevoli cose in movimento che nelle notti più silenziose possono esser percepiti e ripresi. I due mondi della vista e dell'udito per di più non necessitano in modo assoluto di una reciproca integrazione realistica, perchè il film consente la più libera correlazione di registrazioni ottiche e foniche: si possono udire le parole anche dopo la sparizione di colui che parla, e, come nell'opera, la musica può interpretare, con un complesso di leit-motifs le caratteristiche essenziali di ciò che appare sullo schermo. Persino quando si aderisca al più stretto sincronismo, è possibile fare una scelta di suoni, con variazioni di accenti, rafforzando ciò che è importante e riducendo il trascurabile fin quasi a non farlo sentire. Un materiale così ricco non è a disposizione di nessun'altra arte ed esso costituisce il più gran pericolo per l'esistenza stessa del film. Fino ad ora la richiesta di un completo realismo da parte di un pubblico non educato artisticamente ha tenuto lontano questo pericolo, perchè si sarà notato da tutti che, mentre molte delle qualità del cinema hanno un effetto sempre più

realistico, altre, come quelle della deformazione e del non-parallelismo, tendono alla direzione opposta.

Ma quando il film, per seguire i gusti del pubblico, avrà finito col diventare un mero surrogato di esperienza sensoria (*), ci sarà inevitabilmente una reazione verso un più completo sfruttamento delle sue possibilità.

Ogni estremismo ha in sè il germe del suo opposto; e non ci sarebbe affatto da meravigliarsi se il film finisse col diventare uno di quegli assurdi tentativi di fusione di diverse arti che fiorirono nell'immediato dopo-guerra. A ciò si possono opporre due rimedi: anzitutto si può educare il pubblico a capire che le differenze tra la natura riprodotta nel film costituiscono il principale valore del cinema e sono la fonte di gran parte del godimento che esso può offrire. In secondo luogo i registi dovrebbero rendersi conto, una volta per sempre, degli aspetti e delle funzioni del cinema, il che li distoglierebbe dagli inutili rami della loro arte, mentre darebbe loro la massima libertà per esprimersi appieno nelle vie giuste.

Il film è una combinazione dinamica di unità relativamente statiche. Le unità sono nei termini più semplici, fotografie che differiscono per vari determinati aspetti dai momentanei stati che riproducono. Una prima deviazione dal reale consiste nel fatto che essi sono rappresentazioni di fatti e di procedimenti che vengono ad essere modificati dalle differenze di cui or ora abbiamo parlato; una seconda deviazione è data dall'essere questi ulteriormente modificati da differenze non inerenti alla riproduzione di oggetti solidi su di una superficie piana, ma introdotte appositamente per determinare speciali effetti. È questa classificazione di singoli quadri anzitutto, e poi dei singoli suoni che li accompagnano, che è partitamente trattata in questo capitolo; le combinazioni dinamiche alle quali dà origine la creazione del film saranno invece trattate nel capitolo seguente.

2) Il regista analizza continuamente il suo materiale, suddividendolo in sezioni che possono essere variate, per servire al suo scopo, in diversissimi modi. Egli sintetizza, al tempo stesso, queste sezioni in più ampie unità che rappresentano il suo atteggiamento di fronte al mondo e rivelano il disegno che egli legge in esso. L'analisi è una

(*) Cfr. la descrizione delle « Feelies » nel *Mondo Nuovo* di A. Huxley.

analisi della struttura dei componenti cinematografici che il regista scorge nelle disposizioni del mondo naturale. La sintesi, d'altra parte è una sintesi dell'effetto della creazione di una struttura razionale che si serve delle unità emotive e intellettuali in essa contenute. La sintesi determina l'analisi, e l'analisi la sintesi. Per il regista, quando la linea del film si è formata nella sua mente, i due processi sono fusi indissolubilmente. Tuttavia, a scopo descrittivo, possono essere separati, con gran vantaggio della chiarezza, e con poco pericolo di cadere in false astrazioni, sempre che si tenga bene in mente la loro effettiva unità.

3) In questa divisione dell'argomento, il taglio prende un posto diverso dai suoi surrogati. Essendo quello sprovvisto di durata, manca di un'esistenza indipendente, mentre i suoi surrogati sono entità aventi una durata precisa. Così l'importanza del taglio non sta in sè, ma nell'effetto che è generato dall'accostamento dei quadri che divide; perciò sarà studiata nel capitolo seguente. Invece il passaggio di mascherino, il diaframma e la dissolvenza sono della stessa natura del singolo quadro e vengono qui esaminati prima di essi. È solo necessario tenere presente che essi producono un effetto di raddolcimento, un intervallo impreciso tra due quadri successivi, che ostacola il crearsi di un riconoscibile ritmo di lunghezza di pezzi di montaggio, e preclude quindi il montaggio ritmico. È questo un difetto permanente che riduce l'importanza dei loro speciali vantaggi, o li volge addirittura in svantaggi.

La combinazione del diaframma in chiusura col diaframma in apertura è il sistema più semplice per indicare la fine di un episodio o di un determinato periodo di tempo. È quindi difficile che essa venga impiegata più di otto o dieci volte in un'ora, e di solito sarà difficile aver dubbi sulla proprietà o improprietà del suo uso in un caso singolo. L'uso della dissolvenza invece, è assai più discutibile, sia perchè essa ricorre più frequentemente, sia perchè con questo mezzo vengono ad essere coinvolti elementi più variabili. Infatti i quadri che precedono e che seguono possono essere sovraimpressi per qualsiasi durata e con qualsiasi grado di intensità relativa; la celerità della graduale apparizione e quella della scomparsa possono grandemente variare, così come può variare anche il grado di contrasto o di somicomplessa tra i contenuti dei due quadri. Quando una questione è così complessa e l'applicazione ai singoli casi così specifica è solo possi-

bile indicare un indirizzo generale che può essere modificato da numerose eccezioni. La dissolvenza, passando dall'uno all'altro quadro ad andatura lentissima riduce grandemente qualsiasi tono di montaggio che si sarebbe potuto ottenere evitando la dissolvenza. Se quindi è necessario trattare un argomento con solennità e al tempo stesso suddividerlo in quadri brevi (il che, come cercheremo di dimostrare più oltre, è improbabile) la dissolvenza ce ne offre il mezzo. E ancora, se è necessario avvicinarsi di vari chilometri a un oggetto (per es. ad una casa sui monti) che appena si vedeva nel primo quadro, una serie di quadri alternati da dissolvenze, e ripresi da un angolo comune, lungo la linea che unisce il primo quadro all'ultimo, produrrà ammirevolmente l'effetto voluto. (Non sembra che ci sia alcun perfetto esempio di questo procedimento, ma vedi *La coquille et le Clergyman* o la sequenza di apertura di *Tempeste sull'Asia*). Infine se è necessario porre in rilievo il trascorrere del tempo è possibile passare in dissolvenza attraverso oggetti simili da una scena ad altra diversa ed anche contrastante. (In *A me la libertà* l'ascesa del fortunato ex-galeotto da piccolo negoziante di fonografi fino a direttore di una grande fabbrica di grammofoni, era resa passando per dissolvenza da un piatto rotante ad un altro. Ognuno girava in una macchina più splendente della prima, ed esposta in una sala più bella).

Questi sono usi legittimi della dissolvenza e questo elenco non è esauriente, ma può mostrare che la macedonia di dissolvenze che troviamo nel cinema commerciale è solo dettata da questo sciatto ragionamento: « fin qui abbiamo avuto venti tagli di fila; sarebbe ora di mettere due o tre dissolvenze ». Questo è, di solito, il motivo della maggior parte delle dissolvenze che si vedono nei film: mentre è quasi certamente la sola scusa per i passaggi di mascherino. Si possono distinguere facilmente almeno venti tipi di passaggi di mascherino, e richiederebbe lunga riflessione e lungo esperimentare la giustificazione anche di solo uno o due di essi, e sempre in casi assai rari. Ritorneremo su ciò tra poco, ma per il passaggio di mascherino vi è intanto da fare un'obbiezione di indole generale. Il taglio è nel più stretto senso impercettibile ed è solo un'astrazione mentale: il passaggio di mascherino invece occupa un tempo piuttosto notevole. In ciò esso rassomiglia alla dissolvenza, ma — e questo ne costituisce la differenza — attira l'attenzione sulla superficie sulla quale appare, trasforma lo schermo quasi in un blocco di calendario, un oggetto solido dal quale le immagini possono successivamente essere strappate, mentre il pro-

cesso dello strappo del foglio è bene in evidenza. Coll'attirare in tal modo l'attenzione sulla realtà dello schermo, il passaggio di mascherino tende in parte a distrarre le menti dalle immagini proiettate e in parte a materializzarle in modo che non solo il contrasto tra il quadro precedente e quello seguente è reso meno sensibile, ma la realtà stessa dei quadri ne viene a soffrire. Normalmente lo spettatore è capace di entrare nei pensieri e nei sentimenti dei personaggi rappresentati in immagini sullo schermo, immagini che, sebbene effimere, divengono entità viventi. Ma quando esse immiseriscono al punto da divenire una serie di immagini incollate l'una sull'altra a guisa di fogli da calendario, appaiono senza corpo e senza sostanza, come quei libretti di figurine che, rapidamente sfogliati, danno ai bambini l'immagine illusoria della vita.

Questa obbiezione non è di quelle che hanno probabilità di convincere gran che uno spettatore di sensibilità media, ma d'altronde anche i vantaggi del procedimento di cui stiamo trattando sono vantaggi di poco conto. I passaggi di mascherino da destra e da sinistra sono i soli da prendere in considerazione, ed i casi in cui sono da preferirsi al taglio puro e semplice sono assai pochi. Per citarne uno, poniamo sia necessario mostrare una persona che imbocca successivamente varie strade, mentre i quadri si vogliono riprendere da un punto fisso. In questo caso il taglio può dare l'impressione che si tratti di persone diverse in ogni quadro, specialmente se la semioscurità non fa distinguere i lineamenti della persona, o se si sa che molte persone si aggirano in quei paraggi. In queste circostanze sarà meglio agire nel seguente modo. Il personaggio attraversa lentamente lo schermo da sinistra a destra; quando ha attraversato supponiamo tre quarti del percorso, un passaggio di mascherino si muove da sinistra verso di lui con una velocità che è il quadruplo della sua e in tal modo lo raggiunge proprio mentre egli passa fuori quadro; nel frattempo nel secondo quadro che si fa sempre più visibile (e che mostra una strada evidentemente diversa dalla precedente) si vede un uomo che cammina nella stessa direzione e con la stessa velocità dell'altro. L'identità dei due sarà immediatamente afferrata ed anzi nascerebbe un sentimento di confusione se i loro aspetti fossero diversi (vedi esempi in *The Lodger* (*L'inquilino*) edizione sonora e in *Rien que les heures*, di Cavalcanti (1926), dove lo scivolare graduale dei cibi verso il mondezzaio è delineato con rapidità e precisione per mezzo di passaggi di mascherino). Rimane da aggiungere che, come per la dissolvenza,

mentre è raro l'uso giustificato del passaggio di mascherino, esempi di esso abbondano sullo schermo e dimostrano la completa incapacità ad intendere la necessità o meno di uno speciale mezzo tecnico. Per *Il cappello di paglia di Firenze* e per *La corazzata Potemkin* il taglio si è dimostrato sufficiente. E certamente sarebbe minor danno che fossero limitati all'impiego del solo taglio quei registi che sono incapaci di capire l'uso corretto degli altri sistemi. A proposito di questi sistemi, possiamo dare un saggio delle madornali eresie che la confusione delle idee in materia cinematografica suole generare. Il signor Leonard Hocker scrive in « Film art »: « La dissolvenza è un ritrovato fisico-chimico, mentre il taglio è solo fisico. È solo recentemente che le leggi della chimica e quelle della fisica si sono unite in una sola scienza accorgendosi che la vita tutta intiera è al tempo stesso fisica e chimica mentre questi due mondi fenomenici si influenzano continuamente a vicenda. La dissolvenza manifesta naturalmente questa unità e in tal modo diventa la vera base del cinema, mentre il taglio e gli altri espedienti diventano incidentali » (*). Partendo da questo ragionamento bisognerebbe supporre che gli ignorantissimi greci i quali nulla sapevano non solo di biochimica ma anche di chimica inorganica, avrebbero fatto meglio ad abbandonare l'arte poichè la loro conoscenza dei suoi fondamenti veri e quindi la loro scala dei valori era miserevolmente tenue. D'altronde, ai nostri tempi, non c'è dubbio che le arti in cui la fisica e la chimica vanno abbinate siano più grandi di quelle in cui esse sono isolate. Così la pirografia è da sostituirsi alla scultura, il « push-pin » sta infine all'altezza della poesia, e un libro scritto originariamente in inchiostro è migliore di un libro scritto a lapis. Adottando il metodo superficiale del brano riportato si ottiene una scala notevolissima di valori, altamente soddisfacente per una mente moderna. Ma esaminata più da vicino questa ingabbiatura razionalistica, apparentemente così solida, si vede che già comincia a sfasciarsi. La base del film è, in ogni caso chimica perchè dipende da cambiamenti nella struttura di sali d'argento sensibili alla luce. L'inchiostro che fu il prodotto biochimico di piccoli insetti non è in verità per nulla affatto più chimico del piombo con cui si son fatte le matite. Non si possono fissare gradi di chimicità perchè è impossibile contare il numero degli stadi precedenti o valutare l'impor-

---

(*) *Spring 1934*, pag. 27.

tanza da assegnarsi a ciascuno di essi. Una asserzione come quella di cui stiamo occupandoci non può essere in nessun caso criticata con certezza, perchè essa è fondata sulla fede e sostenuta con argomentazioni inconsistenti.

4) Gli elementi letterari del film debbono essere considerati prima del principale argomento di questo capitolo, che è la discussione sui fattori differenzianti. I titoli di testa, quelli che di solito si sorvolano con impazienza sono invece una fonte di informazioni molto utili per lo spettatore. Benchè sia poco probabile che i nomi di chi ha collaborato alla stesura del soggetto destino qualche ricordo nella sua mente, i nomi di coloro a cui è da attribuirsi la regìa, la sceneggiatura e la ripresa utilmente si affidano alla memoria. È difficile stabilire l'accoppiamento di suoni e di visioni che meglio comunichino al pubblico i titoli preliminari. Il metodo più complicato è quello di farne un'intera sequenza che talora comincia e finisce col marchio di fabbrica della società produttrice; l'unico perfetto esempio di questo procedimento lo si ha nell'*Angelo azzurro* dell'Ufa. Altri preferiscono accompagnare i loro titoli con un « motivo marchio di fabbrica » (per es. la London Film che si serve dei rintocchi del londinesissimo Bigben (*) per dissipare l'atmosfera cosmopolita del suo personale di produzione). Altri invece tentano di anticipare qualche cosa dello spirito del film con una partitura adatta; e questo è, probabilmente, il metodo migliore. Ma, qualsiasi sistema si segua, la prima cosa da farsi è quella di ridurre il numero e la complessità dei titoli di testa. Solo tre nomi hanno qualche probabilità di essere ricordati dal pubblico, ed essi farebbero maggior impressione se fossero isolati. Gli altri nomi sono importanti solo per quelli che son del mestiere, che d'altronde ne son già informati dai periodici. Gli interpreti si trovano in una condizione particolare. Vi sono tre principali maniere di esibire i loro nomi: la prima, che va per la maggiore, consiste nel disporre diagonalmente la lista di essi sullo schermo non facendo alcun riferimento ai personaggi interpretati: questo è il sistema peggiore, perchè nè spiega nè informa. Nella seconda maniera i nomi degli attori si trovano a fianco a quelli dei personaggi delle loro parti, come in un programma teatrale. E infine v'è un metodo, da poco ritornato

(*) Il Campanone di Westminster Abbey.

di moda: quello di mostrare preliminarmente alcune inquadrature dei personaggi del film coi nomi degli interpreti sui margini inferiori del quadro. Benchè con questo sistema sia più facile che il pubblico ricordi gli attori, l'impressione che essi fanno è guastata spesso dai loro inutili gesti e dalle loro smorfie quali appaiono, così avulsi dal tutto, i pezzi di recitazione. Naturalmente sarebbe bene sostituire ai fotogrammi staccati dal film delle semplici fotografie.

Ma quello che veramente occorre è una completa revisione di questa parte del film. L'usanza di spettacoli ad ore fisse, desiderabile sotto ogni rispetto, renderebbe possibile l'uso di programmi stampati, cosicchè il film potrebbe cominciare semplicemente dopo il titolo e il nome del regista. Vi è ben poco da dire circa gli aspetti strutturali delle didascalie. Dovrebbero essere brevi, convincenti, idiomatiche, stampate chiaramente su di un fondo unito. Qualsiasi tentativo di creare l'atmosfera con ornamenti e lettere arcaiche è quasi sicuramente destinato a fallire. L'uso delle didascalie porta con sè molti altri problemi, che appartengono alla sfera degli effetti, e questi verranno trattati nel capitolo seguente.

5) I tagli interrompono l'uniforme fluire della vita nel suo trasferimento sullo schermo, provocando una discontinuità il cui effetto verrà studiato nel capitolo seguente, e lasciando delle parti del film intere, cioè quadri ripresi da un solo angolo che, con maggiore o minore divergenza dall'originale, registrano stati e processi naturali. Queste divergenze, come la divergenza fondamentale della discontinuità, sono le condizioni che fanno della cinematografia un'arte. L'arte è presente ovunque il corso naturale delle cose sia arrestato e modificato dall'azione intelligente dell'uomo. Vi è dell'arte nella costruzione di un ponte benchè non ve ne sia alcuna nel calcolo delle sue resistenze, vi è dell'arte nella fabbricazione di un tavolo ma non nel suo uso, quando esso è diventato un oggetto completo. Ma il nome di Arte vien di solito giustamente riservato ad una estensione di questo semplice concetto. Vi sono momenti di gioia in avvenimenti naturali, e, a volte, in visioni, che l'artista si sente spinto a fermare e a trasfigurare in una forma materiale durevole. Quel ch'egli ha visto non si può misurare col metro nè pesare colla bilancia; è determinato dalla sua personalità e riflette ogni aspetto del complesso delle sue facoltà e del suo ambiente. Non c'è dunque da credere che un procedimento che si basi su di un'accurata riproduzione, e anche su una deforma-

zione a formula fissa, possa essere qualche cosa di più di una tecnica; e magari diventare un'arte. E poichè nell'avvenire il cinema sarà privato, un po' alla volta, di tutti i suoi mezzi che lo rendono atto a trasfigurare la realtà, gli artisti, sentendosi sempre più inceppati lo abbandoneranno per altre forme d'arte. Con questo non vogliamo dire che l'opera d'arte è tanto più grande quanto maggiori sono le licenze ch'essa si prende col suo soggetto. L'artista deve avere il pieno controllo di tutte le sue capacità, ma queste debbono esser molteplici e libere se si vuole che egli infonda il suo significato e il suo carattere nelle cose della natura, cambiandole in modo tale che la loro vita diventi più viva, il loro significato più intenso e il loro valore più sicuro e più vero.

6) Le differenze tra la natura vista e la natura filmata son dette qui *fattori differenzianti* (*) o senz'altro *fattori* quando non vi sia alcun pericolo di ambiguità. Questi possono esser divisi in fattori ottici e non ottici. La prima categoria può ancora esser suddivisa in fattori naturali inseparabili dalla rappresentazione, per il tramite di un apparecchio, di oggetti naturali su di uno schermo piano, e in fattori filmici; o differenze che possono esser aggiunte alle altre secondo il desiderio del regista. La seconda categoria, quella dei fattori non ottici (ricordando che abbiamo escluso la sfera dei suoni) consiste in appelli ai sensi dell'odorato, del gusto, del tatto, che non sono attualmente nelle possibilità del cinema. Essi sono richiesti solo da coloro che credono che l'arte sia un'inondazione di tutto l'essere che paralizzi l'intelletto in modo che gli appetiti corporali possano esser meglio stimolati e soddisfatti. Questo punto di vista è così poco diffuso e così sgradevole che non occorre ricorrere ad argomenti per confutarlo; questo punto di vista è stato definitivamente illustrato da Huxley nel suo « Mondo Nuovo » nella descrizione del cinema tattile.

Ma vi è un'altra parte della *coestesi* (**) la cui assenza nel film è assai meno trascurabile. I movimenti del corpo, specialmente quelli che richiedono uno sforzo, sono accompagnati da sensazioni muscolari che conferiscono ai detti movimenti la loro particolare qualità. A que-

---

(*) Abbiamo preferito quest'espressione a quella analoga di « mezzi formativi » dell'Arnheim, termine che ci sembra meno espressivo e che perciò potrebbe essere facilmente dimenticato.

(**) Il senso totale d'esistenza che sorge dalla somma delle impressioni fisiche.

sto fatto è dovuta la comunissima osservazione che le fotografie di colline danno un'impressione di ripidità inferiore a quella provata dal fotografo. Un uomo ritto sulla costa di un colle è conscio di uno sforzo e di un equilibrio che contribuiscono alla creazione della sua sensazione di ripidità più che non le sue impressioni puramente visive. Quindi, allorchè in un film occorre accentuare il senso della ripidità, la registrazione comune va integrata con altro materiale. Un esempio eccellente di soluzione di questo problema, unitamente all'evocazione di quella potenza immaginativa che l'opera d'arte crea, si trova ne *La luce azzurra*. Si vedeva un montanaro che si issava a gran stento su pei ripidi fianchi del Monte Cristallo superando con immensi sforzi le pareti rocciose e che saliva, saliva sempre tendendo ogni sua energia per raggiungere la misteriosa luce che raggiava sulla vetta. Il fattore sonoro, che era qui musicale, comunicava con gli archi un senso di fatica e di sforzo, mentre nel film visivo vi erano dettagli delle dita dell'uomo che si conficcavano e scavavano nei crepacci della roccia. Si può immaginare un altro esempio di tipo diverso. Grattando con un coltello su di un piatto si prova una sensazione spiacevolmente acre la cui intensità sembra del tutto sproporzionata allo stimolo. Ma una sensazione affine si ha spesso quando il dentista ci lima e ci trapana i denti. Se in una simile occasione si dovesse mostrare il viso poco lieto del paziente, i segni visibili, cioè la leggera contrazione dei muscoli facciali dovrebbero esser collegati, nel fattore musicale, non col dolce fruscìo del trapano elettrico, ma col rumore di un coltello che gratta su di un piatto. (Questo è un esempio della specie evocativa dell'uso selettivo del sonoro). È in maniera analoga che l'assenza di stimoli degli altri sensi va compensata con mezzi acustici e ottici. Dettagli di tessuti di seta o di pelle rugosa o di pasta nell'atto di essere strizzata e manipolata, ripresi in date condizioni di luce, produrranno una sensazione tattile che rafforzerà potentemente la sensazione visiva.

Il senso dell'odorato è difficilmente comunicabile. È uno dei mezzi più efficaci per ridestare vecchi ricordi e per rafforzare quelli che si son sbiaditi; ma poichè di solito l'odore è collegato al fatto ricordato da un'associazione fortuita, non troverà probabilmente nessuna eco negli spettatori. Quindi non è molto urgente risolvere questo problema, ma in certi casi, piuttosto rari, quale può essere quello di un campo di fieno in estate, la visione può esser presentata in modo tanto vivido che, evocando l'odore del fieno con tutti i suoi ricordi,

questo effetto reagisca sull'altro (visivo) e potenzi l'impressione complessiva.

Passando al gesto possiamo dire che esso è paragonabile al tatto per il modo con cui può essere evocato. Il tatto, alle rugosità che costituiscono la conformazione di una superficie, risponde con minute sensazioni di solito comunicate dalle punte delle dita. Il contatto tattile fa avvicinare gli occhi abbastanza da essere in grado di osservare la qualità di ciò che si tocca, e spesso il godimento delle forme di una superficie non è completo, come nel caso dei segmenti irregolarmente discontinui della corteccia di un albero finchè non si sian fatte scorrere sulla superficie stessa le dita. Finalmente abbiamo visto che quando gli stimoli tattili sono stati tolti essi perdurano attraverso i loro equivalenti visivi. Similmente avviene per il gusto; perchè la forma, se non è estrema, potenzia le impressioni visive di quello che si mangia.

7) I fattori naturali si risolvono in fattori statici e dinamici (*) vale a dire quelli che operano sulle fotografie da fermo e quelli, inoltre, che operano quando l'apparecchio e il suo oggetto, o entrambi nello stesso tempo sono in movimento. La prima classe di fattori concerne l'apparecchio quando è immobile. L'obbiettivo è l'occhio del regista. Per quanta cura egli abbia posto nella scelta degli attori, nel montaggio del film e nel suo commento sonoro, rimarrà qualche cosa di accidentale e di disordinato se egli non ha previsto ogni inquadratura secondo la sua interpretazione del soggetto. Ciò ha portato all'affermazione dell'Arnheim: « Poichè è compito del regista stabilire le inquadrature è in sua facoltà di scegliere quegli oggetti che egli farà apparire nel quadro, di nascondere quello che non vuol far vedere e non vuol vedere subito... di mettere in evidenza e centrare qualsiasi cosa egli consideri importante e che assai probabilmente non rivelerebbe di per sè la sua importanza sulla scena... senza essere obbligato ad aver alcun rapporto cogli oggetti stessi e a modificarli in alcun modo» (**). Questo tratto esprime bene la libertà colla quale il regista mette la macchina da presa in relazione cogli elementi obbiettivi che creeranno lo spirito della scena girata. Un punto di vista piuttosto diverso è espresso da Paolo Rotha: « L'inquadratura non può essere oggetto di controversia e neppure questione di

(*) Vedi tavola alla fine del volume.

(**) R. Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 59-60.

opinione. Dato che lo spirito di un'immagine e il suo legame colla sequenza siano chiaramente indicati nella sceneggiatura vi è solo *una* posizione di macchina perchè il quadro esprima colla massima efficacia il sentimento voluto » (*). Questa affermazione, benchè approssimativamente vera, non ci porta molto avanti se prima non si chiarisce una importante premessa che qui è taciuta. I sentimenti di una persona sono incommensurabili nel più stretto senso della parola, sia per qualità che per intensità, coi sentimenti di un'altra persona; questa è una verità sulla quale concordano la filosofia, la psicologia e persino il senso comune. Allora se lo sceneggiatore e il regista che s'immagina debba decidere delle inquadrature non sono la stessa persona, la determinazione dell'unica angolazione comporta il seguente procedimento. Il regista fa ogni sforzo per comprendere lo spirito che il soggettista vuol esprimere, ma poichè i suoi sentimenti non sono paragonabili assolutamente a quelli del soggettista, deve rimanere un margine di errore, grande o piccolo a seconda che il grado di cooperazione sia trascurabile o intenso. Per ridurre questo margine il regista deve disporre i numerosi componenti del suo soggetto in modo che rientri nei suoi limiti di errore e riprenderli da ogni angolo e posizione. Vi sono in gioco tante mai varianti indipendenti che si dovrebbero fare migliaia di riprese diverse per arrivare a scoprire *quell'*inquadratura particolare che facesse sorgere nel soggettista proprio il sentimento da lui precedentemente concepito. Naturalmente in pratica questo lungo procedimento vien molto abbreviato cosicchè ne risulta solo una corrispondenza assai imperfetta tra quello che voleva lo scenarista e quello che il regista ha realizzato. Quando si semplifichino le cose partendo dal presupposto che il soggettista e il regista siano una stessa persona si viene a scoprire che l'affermazione del Rotha è erronea anche se a prima vista la sua complicatezza nascondeva l'errore. Solo una persona di sensibilità infinita e quindi sovrumana, potrebbe apprezzare la differenza di significato causata da uno spostamento infinitamente piccolo della macchina da presa. Ne segue che per i comuni mortali vi sarà sempre uno spazio determinato entro il quale l'apparecchio può muoversi lasciando indifferenti quanto alla sua posizione definitiva. Registi di poca abilità saranno soddisfatti anche se l'apparecchio è piazzato con molta approssimazione, ma cineasti più competenti (ci perdoni il signor Rotha) s'irriteranno e torneranno sulla loro

---

(*) P. Rotha, *The film till now*, pag. 275.

decisione finchè sentiranno di essere nell'errore. Per cui il regista più bravo (che noi determineremo dunque dalla piccolezza del suo campo di indifferenza) può sempre essere in grado di discutere le decisioni del suo men bravo collega, ma, a quanto pare il contrario non è possibile. Tuttavia, riflettendoci un po', sembra che anche questo caso di accordo non sia sicuro. Il regista mediocre può sbagliare sulle esigenze di una scena, benchè esse siano indicate con chiarezza nel copione, caso che si constata di frequente. Inoltre registi di ugual valore possono benissimo discutere sul valore relativo di quelle inquadrature destinate a dar rilievo ad uno stato d'animo su cui entrambi sono d'accordo (s'intende con le limitazioni di cui sopra). Uno di loro, ad esempio, può scoprire un oggetto che può assumere valore simbolico nella scena che gli sta davanti e può desiderare di accentuarlo; l'altro di mentalità più realistica, desidererà nasconderlo. In tal modo questo ragionamento, lungi dall'essere fantasioso o accademico, prova che discussioni sulle inquadrature possono benissimo sorgere tra registi di uguale temperamento ma di abilità diversa e discussioni su punti ancor più importanti possono sorgere quando i registi siano diversi per abilità e per temperamento. Benchè, in verità vi sia una sola angolazione per rendere un dato sentimento meglio di qualsiasi altra, non è possibile, per un essere umano nè determinarla con precisione, nè porla al disopra di ogni discussione, a meno che tanto lui che i suoi giudici siano persone esattamente identiche sotto ogni rapporto; ipotesi questa che non si potrà mai verificare.

Stando così le cose, *a fortiori* dev'esser falsa l'affermazione seguente del signor Hunter: « La scelta delle inquadrature, al punto cui è arrivata oggigiorno, avvicina più il cinema alla scienza che all'arte. Un buon film tende ad essere più costruttivo che creativo. In teoria vi è un solo angolo da cui riprendere ogni scena: la scelta di questa inquadratura non può essere materia di discussione e neppure materia di opinione. E si tratta senza dubbio di un genere di conoscenza che si avvicina assai più alla scienza che all'arte » (*). Se non vi è nessuna possibilità pratica nemmeno per una intesa soggettiva, uno standard obbiettivo o una formula matematica sono destinati a fallire. Conseguenza delle abitudini mentali, sempre più scientifiche di oggi, è l'incapacità a rendersi conto delle limitazioni del metodo scientifico. Infatti non vi è nessun

(*) In *Scrutiny of Cinema*, pag. 21, concludendo un capitolo intitolato: « Verso un criticismo del cinema ».

motivo per ritenere che la scelta di una inquadratura non sia perfettamente libera come non è libera la scelta di una parola o di una nota musicale. Due scrittori a cui venga chiesto di esprimere uno stesso stato d'animo si serviranno di mezzi assai diversi; alcuni lettori preferiranno l'uno, altri l'altro, e, se questi scrittori sono persone d'ingegno, sarà impossibile stabilire una graduatoria tra di loro. Supponiamo tuttavia che qualche psicologo empirico scopra qualche sistema per « misurare » l'emozione, supponiamo, per semplicità, che si misuri il cambiamento di resistenza elettrica dell'organismo e precisamente che si arrivi a dimostrare che applicando degli stimoli emotivi, ad una maggiore intensità di emozione corrisponda una maggiore caduta di resistenza e viceversa. L'affermazione del signor Hunter che le inquadrature possono essere determinate scientificamente sarebbe valida se il *circuito* usato per misurare la resistenza fosse attaccato al regista mentre va girando per la scena esaminandola da ogni angolo. Al punto in cui il galvanometro indica la massima caduta di resistenza si piazzerebbe l'apparecchio. Questo metodo ha quell'apparenza di valore scientifico che si conviene ad un'arte che specula quanto più può sulle sue possibilità di sempre più piacere agli spettatori e che viene confezionata come la pubblicità, in base ad un compito complicato di « ciò che il pubblico vuole ». Ma il vero valore di questo metodo è del tutto specioso e immaginario. Per la ragione che abbiamo già esposto un metodo come questo non potrebbe essere applicato che al gruppo di persone dalla misurazione delle cui emozioni il metodo stesso è stato desunto. Se il regista appartiene a questo gruppo il galvanometro non farà che mostrargli ciò che gli era già noto e con assai precisione e certezza, per virtù d'introspezione. Se egli non appartenesse a quel gruppo il metodo sarebbe del tutto erroneo e incerto.

Sarà ora più che chiaro che nessun metodo deterministico può esser valido per stabilire l'inquadratura. In fatto di gusti c'è infinite possibilità di disputare, se non altro per il fatto che non esistono mezzi per determinare quei gusti stessi. Ma libertà di scelta significa libertà di annotare ogni sfumatura di temperamento e di carattere. L'apparecchio, da fermo ha capacità infinite. Anche se la disposizione degli oggetti davanti ad esso sia fissa, l'apparecchio può esser piazzato in modo da celare quel che è grande ovvero da rivelare ciò che è piccolo tanto che l'occhio umano non l'avrebbe notato. Il primo piano, che è stato sempre esaltato dagli scrittori di cose cinematografiche come un notevole accrescimento delle capacità del cinema, viene frequentemente criticato dagli uomini

di teatro. Costoro asseriscono che il primo piano è un volgare espediente mediante il quale gli attori si sottraggono al loro dovere di richiamare l'attenzione su piccoli oggetti importanti con movimenti impercettibili e con pause. Non si può fingere di ignorare tutto questo specialmente quando ci si riferisce a film che si inspirino al teatro. Il fine che si propone il regista mediocre è quello di comunicare allo spettatore quello che egli vuol dire, con una chiarezza tale che la mente più pigra non possa fare a meno di capire. Il primo piano è una vera manna: è un indice puntato qua e là per segnalare i particolari più importanti di una scena. Ma questo è un mezzo di presentazione grossolano. Le impressioni più sottili e più profonde sono le impercettibili e mute reazioni tra i personaggi e le suggestioni che sorgono solo nella mente dello spettatore, e che vengono smussate e rovinate dalla materializzazione.

8) Questo è un avvertimento; esso non deve essere elevato a massima. Osserva il signor Hunter: « Anche il primo piano è generalmente accettato senza le limitazioni che può implicare. È vero che se si condanna il primo piano per principio, allo stesso modo dovrebbe condannarsi il campo lungo, il mezzo campo lungo e qualsiasi altra forma di selezione. Ma se si mostra il dettaglio degli occhi di una donna piangente non sembra esservi alcun motivo per cui non si possa ragionevolmente attendere una radiografia della sua mente, colori naturali, etc., etc. ad infinitum ». Ma qual'è il principio o il motivo logico a cui si richiama il signor Hunter? Anche se esso potesse chiaramente venir enunciato, che valore ha mai esso, quando, così come esso viene sottinteso dal signor Hunter condannerebbe la pittura, la fotografia, e il film ad un tempo, dipendendo tutte queste attività da una scelta e da un allontanamento da un perfetto realismo? E che valore ha questo ragionamento basato su di un assurdo presupposto, se non quello di mettere in ridicolo una opinione che nessuno ha mai formulato?

In realtà l'uso del primo piano ha una gamma che va dall'ovvio all'oscuro. Da un canto il regista può scegliere un oggetto per esaminarlo partitamente e tenerlo sullo schermo quanto avrebbe tenuto l'intiera scena di cui quell'oggetto costituiva una minutissima parte, cosa assai comune quando una mentalità teatrale è messa a contatto coi metodi del film. E d'altro canto il primo piano può talmente isolare i suoi soggetti dal loro ambiente che essi vaghino senza corpo e senza correlazione reciproca, col risultato di una inevitabile confusione. Ma vi è una via di mezzo, seguendo la quale il primo piano costringe lo spettatore a

un intimo contatto con le immagini dello schermo che si susseguono con rapidità sufficiente per presentare alla mente nuovo materiale alla velocità massima consentita dalla sua forza di assimilazione, o per cogliere i vantaggi del montaggio ritmico. Questo metodo è noto da gran tempo ai registi russi che, a differenza di quelli americani, non mostrano più la folla come una massa amorfa. Se essa ascolta le parole di un oratore, l'obbiettivo passando rapido da una parte all'altra di essa, scopre un uomo in attesa, un altro più sicuro, un terzo certo del disinganno; il film svolgendosi in perfetto silenzio coglie la tensione di tutti. Vengon pronunciate le prime frasi: consenso, approvazione riluttante o disprezzo si possono leggere sui visi degli ascoltatori mentre i quadri si susseguono e si integrano e il taglio contribuisce all'effetto con la sua accresciuta velocità. Scoppia un tumulto. Il turbinare dei corpi è ripreso confusamente dall'obbiettivo che ruota sul suo asse accompagnandosi al sordo rumore e alle grida impotenti dell'oratore (*). La massa viene scissa e i suoi elementi vengono combinati; l'individuo vien rivelato sotto molti aspetti per esser sintetizzato in un tutto che solo allora diviene comprensibile. Al cinema, in quanto visivo, è negato l'accesso ad ogni pensiero ed emozione; benchè col montaggio esso possa trascendere i particolari materiali, può farlo solo quando siano sufficientemente espliciti e dettagliati. Il primo piano, sia spaziale che temporale ferma i segni esteriori del sentimento; una sfumatura di moto rallentato rivela la bellezza che nasconde un sorriso sparito troppo presto; e uno sguardo a un piede irrequieto o ad una fronte corrugata dice quel che il film non può esprimere direttamente. La banalità è spesso pericolosamente vicina ma l'uomo di genio può evitarla altrettanto bene nel cinema come può redimere i comunissimi piatti e aranci che costituiscono i soggetti delle nature morte.

9) Possiamo ora volgerci a considerare le delimitazioni dello schermo. Il campo visivo che gli occhi ci presentano è approssimativamente circolare; e presenta la massima chiarezza al centro mentre perifericamente va sbiadendosi sempre più fino al limite della visione indiretta. Ma benchè il campo visivo sia in tal modo circoscritto, può esser così rapidamente esteso con un movimento del capo da divenire virtualmente illimitato. Lo schermo è invece nettamente limitato nei suoi mar-

(*) Da una sequenza del *Disertore*.

gini che non possono essere allargati dallo spettatore o contratti mercè sforzo alcuno. Di conseguenza il procedimento selettivo è di estrema importanza; perchè un pubblico che sia costretto ad osservare la sezione di spazio che gli è presentata sarà portato a criticare con insolito acume la composizione in esso contenuta. Questa considerazione è assai meno valida per il teatro dove le più importanti disposizioni del materiale si mantengono immutate per più di mezz'ora. Entro questo quadro fisso i disegni dei gruppi e dei colori vanno e vengono, e lo spettatore è libero di delimitarli col meccanismo dell'attenzione secondo il modo con cui meglio li apprezza. Ma nel cinema questo procedimento diviene, in gran parte, compito del regista, che avvicina o fa retrocedere l'apparecchio da presa finchè quanto egli ha scelto appaia nitidamente nel quadro. Se poi quando il film viene proiettato lo spettatore ha la sensazione di star spiando quanto avviene su di un palcoscenico attraverso un buco rettangolare mentre vorrebbe vedere di più, vuol dire che il regista ha fallito pienamente il suo compito; ma se, invece, ogni quadro ha un senso di inevitabilità e di fortissima autorità, verrà accettato e assimilato con discernimento critico. Ciò era visibilissmo nella miscellanea di quadri tratta dall'epica messicana di Eisenstein in cui nuove forme venivano continuamente rivelate nelle curve dei copricapi dei peoni, o nelle cadenti foglie dell'aloe.

Data questa importanza della composizione è essenziale che si trovi la miglior forma di schermo e la si adotti una volta per sempre. Il pittore e lo scultore hanno una libertà di scelta che va dalla infinita ampiezza orizzontale del bassorilievo o della xilografia paesistica giapponese, alla considerevole ampiezza verticale delle più alte finestre gotiche. Persino nella sfera della pittura occidentale è lecita una grande diversità di proporzioni tra altezza e lunghezza, che variano di solito tra i 6:1 e 1:1,6.

Ma nel cinema le proporzioni delle varie composizioni debbono rimanere le stesse per tutta una proiezione. Nel 1930 la forma dello schermo fu argomento di dibattiti a Hollywood allorchè si discusse l'adozione universale della pellicola di largo formato. La progettata innovazione fu infine respinta per cause economiche, quando si trovò che l'aumentato numero di spettatori che dovevano essere attratti dall'eccezionale grandiosità dei nuovi film non avrebbe ripagato i vasti riattamenti delle sale resi necessari dall'ampliamento dello schermo. Tuttavia questa obbiezione definitiva, ma poco interessante, fu sollevata solo dopo che Eisenstein ebbe letto una memoria sull'argomento in cui venivano esaminate,

con grande acume, una serie di questioni estetiche e psicologiche. Possiamo qui dare solo il più schematico sommario dell'argomento trattato, e il lettore può consultare per maggiori particolari i numeri di Marzo e Giugno 1931 della rivista « Close-Up ». Eisenstein fa notare che, benchè oggi le composizioni verticali non siano più possibili esse hanno avuto tuttavia una parte importante nello sviluppo dell'uomo. Ciò che è spregevole è stato sempre rappresentato da qualche cosa di basso e di strisciante; in verità le stesse parole basso e bassezza, benchè abbiano ora anche un significato metaforico diverso, stanno a indicare ciò che è orizzontale. Invece l'uomo si mise su di un'altra base quando divenne homo erectus: il suo progresso fu un'*ascesa;* diresse lo sguardo nei cieli verso Dio, e manifestò la sua aspirazione con archi gotici, con guglie e finestre. Nella nuova era industriale egli ha creato le tipiche forme dello spirito materialistico nei fumaioli delle fabbriche, nei grattacieli, nei piloni.

Ma, benchè il verticale sia dominante, il fascino dell'orizzontale non è svanito. Gli orizzonti, le pianure, le sterminate distese delle acque ancora fanno nascere un senso di nostalgia, portando con sè i ricordi di terre immuni dalla fretta e dalla velocità della vita moderna. Per risolvere questo conflitto Eisenstein propone lo schermo quadrato che tratterebbe imparzialmente composizioni che, per loro natura sono verticali e orizzontali. Egli riesce perfettamente a distruggere gli argomenti in favore delle proporzioni esistenti e cioè che un rilievo statistico di un gran numero di quadri dia una proporzione media di altezza e larghezza di 1,5:1, e che il rettangolo *aureo* (1,667:1) abbia predominato in arte per secoli a causa del suo intrinseco dinamismo; che il campo visivo tende normalmente all'orizzontale perchè è più facile volgere gli occhi verso destra o verso sinistra piuttosto che in alto o in basso. Questi argomenti vengono combattuti affermando che: 1) « le medie non hanno nessun valore in casi in cui come in questo gli scarti da esse sono così notevoli »; 2) « il dinamismo inerente al cinema (per es. nel montaggio ritmico) non ha bisogno di aiuti da una particolare proporzione del singolo quadro »; 3) « l'occhio viene aiutato nei movimenti dal basso verso l'alto o viceversa da movimenti del capo, per cui con la stessa facilità gira sul suo asse verticale come su quello orizzontale ». In questo modo lo schermo quadrato sembrerebbe pienamente rivendicato, ma ad un punto vitale della questione Eisenstein diventa contraddittorio ed oscuro. Egli dice: « ...la sola ed unica forma (cioè il quadrato), suscettibile con limitazioni a destra a sinistra, all'alto o al basso, di abbracciare tutta la moltitudine dei rettangoli espressivi del mondo; e che usata

nella sua intierezza può stamparsi nella psicologia degli spettatori, con l'imperturbabilità cosmica della sua *quadraticità*.

Notate che: 1) questo vuol dire che il dinamismo delle proporzioni variabili del quadro proiettato è raggiunto mascherando una parte della forma del quadrato filmico, la cornice.

E notate ancora 2) che questo non ha niente a che vedere con l'idea che le proporzioni 1:2 (3:6) possano fornire una « possibilità verticale » mascherando la destra e la sinistra a tal segno che l'area rimanente abbia la forma di una striscia drizzata. Lo *spirito verticale* non si raggiungerà mai in questo modo; in primo luogo perchè lo spazio occupato rispetto allo spazio orizzontale mascherato non sarà mai interpretato come qualche cosa di *assolutamente opposto* ad esso, ma come *una parte* di esso, ed in secondo luogo perchè *non sorpassando mai l'altezza* legata all'elemento orizzontale non farà mai l'effetto di un asse spaziale opposto (quello delle verticalità). (Corsivi come nell'originale).

10) Qui Eisenstein sembra dapprima difendere e poi opporsi alla proposta (fatta in un altro momento) di uno schermo estensibile. La verità (forse espressa nell'osservazione n. 2 surriferita) sembra la seguente: margini in continuo movimento non potrebbero modificare fondamentalmente le composizioni da essi inquadrate; determinerebbero invece solo un elemento nero mascherante che verrebbe ad esser parte del quadro stesso. Sarebbero in tal modo analoghi alla cornice di un dipinto della quale si avesse sempre più piena coscienza. Se ciò è vero non si raggiungerà nessun fine utile cercando di aiutare una composizione verticale con uno schermo verticale e, immediatamente dopo, una composizione orizzontale con uno schermo orizzontale. Il quadrato da cui si è partiti avrebbe sortito uguale effetto mentre avrebbe consentito di includere di più nel quadro.

D'altro canto non è da escludere che uno schermo che qualche volta si ingrandisse potrebbe produrre una maggiore intensità di effetto drammatico. Anche in questi casi tuttavia, è la grandezza relativa dei due quadri quella che importa e ciò si potrà quasi sempre ottenere assai più agevolmente con un primo piano. Solo nel caso che sia necessario mostrare lo stesso contenuto in un formato più vasto (o naturalmente un più ampio contenuto in uno stesso formato) lo schermo mobile potrebbe essere giustificato. Concludiamo dunque che uno schermo quadrato sarebbe di notevole vantaggio per il cinema, ma che si può facilmente fare a meno del *Magnoscope* il cui principale pregio è la novità.

11) Volgiamoci ora ai problemi del colore e della luce. Contro la teorizzazione estetica si obbietta spesso che finchè il teorico si contenta di descrivere non fa altro che tradurre in termini astratti ed astrusi quanto il lettore già sa; e che quando invece cerca di far pronostici le sue deduzioni finiscono quasi sempre coll'esser contraddette dai fatti. Abbiamo cercato di dimostrare che la prima parte di quest'affermazione dà una spiegazione assai accurata della utilità dell'estetica descrittiva; ma ben poco si può controbattere alla seconda accusa. Nelle scienze fisiche e naturali i pronostici non solo sono possibili, ma assai spesso risultano esatti.

Le irregolarità del percorso di Nettuno hanno potuto servire ad esempio per calcolare la massa e il tempo di evoluzione di un pianeta sconosciuto in quanto invisibile. Ma, in sede di estetica, alcune cause producono effetti del tutto sproporzionati alla loro grandezza apparente cosicchè, per quanto ogni grande fattore introdotto da un cambiamento possa esser stato previsto e calcolato, qualche piccolo dettaglio trascurato manderà all'aria i risultati attesi.

Il colore non è stato ancora adottato nel film su larga scala; poichè i più notevoli esempi di esso, le recenti *Silly Simphonies*, sono stati prodotti, come dimostreremo, in circostanze assai diverse da quelle naturali. Perciò le conclusioni cui si giunge qui debbono essere considerate come estremamente sperimentali; esse si fondano su delle considerazioni delle quali si dovrebbe certamente tener conto, ma che può darsi debbano essere assai diversamente valutate alla luce di successive esperienze. Queste considerazioni debbono esser considerate introduttive anche allo studio del successivo fattore differenziante, la bidimensionalità.

Sembra anzitutto che il colore e la stereoscopia a differenza del sonoro introducano solo diversità di grado. Il colore nella sua varietà è la moltiplicazione della singola scala cromatica del bianco e del nero; la stereoscopia una intensificazione della solidità che già parzialmente appare nella prospettiva e nel moto perpendicolare al piano dello schermo. Il suono invece era un'aggiunta radicale al film muto perchè adempiva ad una funzione che non aveva alcun precedente riscontro. Tali considerazioni hanno portato Eisenstein, Pudovchin ed altri ancora a ritenere che il terzo di questi fattori sia infinitamente più importante dei primi due. Ma la logica ci avverte che questa opinione si basa su di un errore, perchè esaminata da vicino si vedrà che la funzione del suono era assunta, nel film muto, dalle didascalie e da equivalenti figurativi, tale e quale come una diversità di valori cromatici è ora resa da una singola scala cro-

matica. Inoltre, come presto vedremo, la stereoscopia sarà per il montaggio un ostacolo assai più formidabile che non l'avvento del sonoro.

Se un certo numero di pittori fossero messi a dipingere una scena da uno stesso punto di vista e nelle stesse condizioni di luce è certo che i risultati differirebbero grandemente non solo come disegno ma anche come valore e distribuzione dei colori. Vale a dire che farebbero uso della loro facoltà di imporre un disegno subbiettivo su oggetti materiali scientificamente misurabili e i loro dipinti finiti differirebbero tra loro tanto quanto differiscono le loro concezioni subbiettive. Qui discutiamo ora i fattori differenzianti che, nel cinema, corrispondono al libero uso che il pittore fa della linea e del colore, e quel che vogliamo ora sostenere è che l'introduzione del colore nel film non sarebbe accompagnata da alcuna aggiunta (che si sa bene quanto sarebbe preziosa) a questo elenco di fattori.

Un pittore, che noi immaginiamo qui, sino ad un certo punto, naturalistico, sarà capace di dipingere sulla sua tela ciò che la natura gli presenti con qualunque altro colore. Dato il presupposto da cui siamo partiti vi sarà una acuta corrispondenza tra le forme di una macchia di colore in natura, delimitata dalle relazioni spaziali con altre macchie simili, ed un'altra macchia di colore, similmente delimitata; ma non vi sarà nessuna necessaria rispondenza tra i colori di queste macchie (perchè nel caso contrario il naturalismo potrebbe esser definito come l'arte dei colori fissi e delle relazioni spaziali variabili).

Nel cinema tuttavia, a un pieno esame, sembra che la corrispondenza dei colori sia fissa. L'emulsione che era stata preparata dal fabbricante per produrre un particolare colore, una volta stimolata da una particolare frequenza luminosa, non può esser modificata dal regista. In fatto di colore il pittore ha quindi una scelta più ampia e più poderosa del fotografo cromatico, come questi ne ha a sua volta una maggiore (sotto questo riguardo) del fotografo in bianco e nero.

La fotografia o il film a colori non ha nessuna maggiore indipendenza del film in bianco e nero e la sua superiorità dovrà esser giustificata sotto altri riguardi.

Possiamo ora avvicinarci di un altro passo alla realtà. Abbiamo supposto fino ad ora che un oggetto di un dato colore potesse esser riprodotto solo in monocromia con un'unica assegnazione sulla scala cromatica. Ciò rappresenta solo una prima approssimazione. Si può usare la illuminazione per mettere in ombra alcune parti di un oggetto onde dare il massimo risalto luminoso ad un altro. Si possono usare filtri per cor-

reggere le manchevolezze delle capacità cromatiche delle emulsioni, o per modificarle al fine di ottenere qualche apposita alterazione del colore (per esempio i cieli neri che si vedono spesso nei film russi). Si può rendere evidente un dettaglio, o si può concentrare l'attenzione su qualche parte importante di una scena, e persino un'apparente deformazione spaziale può essere ottenuta mediante l'illuminazione. Queste possibilità potranno, senza dubbio, essere trasferite nel film a colori, e perciò non militano nè pro nè contro di esso. Si potrebbero tuttavia muovere due obbiezioni che avranno tanto più peso quanto più importante si dimostrerà l'applicazione del colore: e certo, che non volendo trarre argomento dall'irresistibile attrattiva della pittura, dato che questa ha una libertà di scelta cromatica infinitamente superiore a quella del film, lo stesso godimento che ci danno i paesaggi naturali è talmente intensificato dal colore che è facile immaginare come l'introduzione dei colori sullo schermo sarebbe inevitabilmente apprezzatissima anche se la colorazione fosse riprodotta invariata. La prima obbiezione è che con l'introduzione di un nuovo elemento di complicazione nel film, senza che al tempo stesso aumentino i suoi effetti differenzianti si creerebbe una netta tendenza verso un maggiore naturalismo. Ciò, in base ai criteri già esposti costituirebbe un'involuzione. In secondo luogo, e ciò deriva dalla prima obbiezione, il colore, come fattore supplementare, fisso, rallenterebbe la costruzione del film. Le complessità di molteplici scale cromatiche non possono essere afferrate che con assai maggiore lentezza di quella di una semplice scala monocromatica. Quindi, allo scopo di permettere un pieno apprezzamento di ciascuna inquadratura, la si dovrà proiettare per un tempo maggiore, e i brevissimi quadri che tanto contribuiscono alla variazione del ritmo e alla costruzione di speciali effetti da cui dipende quasi intieramente il valore del film dovranno essere sacrificati. Questi argomenti però non sono in alcun modo conclusivi. Quando si semplifichi la composizione si può stabilire che di regola sia semplificata anche la colorazione. Quello che vogliamo dire è che l'immagine a colori avrà sempre una tendenza a indugiare rispetto a quella monocroma, facendo sì che l'effetto di ogni quadro raggiunga più lentamente il suo culmine, ritardando quindi l'istante del taglio. Evidentemente questa obbiezione potrebbe essere superata se il regista avesse piena libertà di non usar più i colori appena la velocità del taglio non li consentisse, ma un cambiamento così radicale produrrebbe inevitabilmente un grave disturbo nell'uniformità della visione e recherebbe quasi certamente più danni che vantaggi.

12) Il film sintetico si salva quasi intieramente dal primo dei due inconvenienti in questione, e subisce meno gravemente le conseguenze del secondo. Il regista (se si può applicare tale termine a chi possiede come uniche risorse, colori, carta, macchina da presa e assistenti) può scegliere i colori colla stessa libertà del pittore. Il montaggio celere non è stato ancora sperimentato nel film sintetico, ma in esso il colore sarebbe di minor ostacolo che nel film naturalistico dal momento che la sua semplificazione è così agevole.

Quindi tutto sommato sembra che il colore aumenterà la bellezza dei singoli quadri, mentre questi resteranno sempre infinitamente al di sotto dei pregi estetici della pittura. Ma tale aumento di bellezza è contrario ai vari bisogni del cinema, a meno che non possa essere controllato quantitativamente, e soppresso quando sia necessario. Ciò è tutt'altro che agevole. Sarà facile che il colore migliori lo standard dei film mediocri, ma, quanto maggiore sarà l'intrinseco valore del film, tanto minore sarà il vantaggio arrecato. I film sintetici invece quasi certamente si avvantaggieranno adottando il colore.

13) Il fattore successivo è la bidimensionalità. Questo è un argomento che è particolarmente difficile trattare con chiarezza, perchè si riconnette all'esistenza di gradazioni di solidità non molto ben distinte tra di loro. Il film odierno dà un'impressione di maggior solidità del film muto ma minore di quella che si ha nella visione binoculare. La bidimensionalità ha il vantaggio di concentrare l'attenzione sulle relazioni spaziali su di un sol piano, distanziandola, perciò dalla percezione normale delle cose. In tal modo è possibile attribuire agli oggetti un significato che essi non rivelano a chi guarda senza guida, ma che l'artista è capace di cogliere e di rendere manifesto. Così Pudovchin nella *Fine di S. Pietroburgo* ci dà un quadro che rappresenta l'ingresso nella città di due contadini affamati in cerca di lavoro. Anteriormente la statua equestre di uno Zar appare enorme e la piccolezza delle due figure che gli passano davanti suggerisce con forza la solitudine e lo smarrimento dei due contadini. Osserva l'Arnheim che se il film possedesse una maggiore apparenza di solidità quest'effetto non si sarebbe mai ottenuto (*). Perchè sarebbe stato ovvio allo spettatore che andava all'evidente distanza perpendicolare allo schermo, tra i contadini e la statua, la responsabilità

(*) *Op. cit.*, pag. 73.

della loro apparente diversità di dimensioni, e che, messi invece gli uni accanto all'altra, i contadini avrebbero potuto persino sembrare più grandi. Questa asserzione è certamente vera per quel che riguarda il grado di solidità che si riscontra nella visione dell'uomo, e in tal caso la riflessione cui si è accennato si farebbe subito. Ma tra la completa tridimensionalità della visione umana é la bidimensionalità del film muto vi è una serie infinita di gradazioni; è solo possibile dire quali effetti caratterizzeranno in maggiore o minor grado questa scala di gradazioni nel procedere da un estremo all'altro ma è quasi impossibile dire quali obbiezioni si potrebbero fare a un qualsiasi punto particolare di essa a causa della difficoltà di ogni riferimento specifico. La prima obbiezione ad un'aumentata stereoscopicità consiste, come abbiamo visto, nelle limitazioni imposte alla composizione e al contrasto; la seconda e la terza sono essenzialmente identiche alle due obbiezioni fatte al colore. L'applicazione della seconda di esse (che qui diventa la terza) è naturalmente diversa; la solidità stereoscopica non impone alcuna ulteriore complessità alle capacità d'apprezzamento dello spettatore; in verità, avvicinandosi alla realtà, semplifica invece il loro compito. Tuttavia la stereoscopia riduce progressivamente le possibilità del montaggio. La sorpresa dei mutamenti di quadro che abbiamo visto essere alla base del montaggio ritmico non è dovuta a nessuna sensazione di trasferimento nello spazio; ciò è provato dal trovarsi il montaggio ritmico nei film astratti, non spaziali. Che se poi questo non fosse vero e la sorpresa si basasse proprio su questa sensazione allora la straordinaria intensificazione nel film a rilievo di questo tipo di montaggio (il meno importante tra tutti) metterebbe in ombra tutto il resto e ridurrebbe il valore di tutto il film.

14) L'effetto di uno stacco netto, in un film a rilievo, darebbe allo spettatore la sensazione di essere stato sollevato e trasportato nello spazio in un solo istante. Nel caso limite in cui il film sia, sotto questo riguardo, l'esatto equivalente della realtà, ciò appare ovvio.

Questo è un fenomeno così remoto dalle esperienze quotidiane che il suo effetto non potrebbe fare a meno di essere assai sconcertante. Tuttavia, per mitigare un po' questa asserzione, bisogna ricordarsi che il trasferimento nello spazio è anche avvertito per tramite delle sensazioni fisiche (movimento relativo degli oggetti, movimento muscolare, etc.) che normalmente li accompagnano. D'altro canto, anche se lo spettatore si sente preso e deposto altrove con rapidità e facilità soprannaturali,

sarebbe più disposto a stupirsi del suo spostamento che a paragonare quel ch'egli vedesse allora a quel che vedeva prima. Tutto il valore dello stacco netto sta nel suo essere invisibile allo spettatore, cosa che acuisce il contrasto tra due quadri adiacenti. L'effetto che abbiamo descritto diminuirebbe, senza dubbio col tempo, ma è impossibile prevedere fino a qual segno.

Sembra quasi impossibile riuscire a soppesare con una certa precisione queste opposte valutazioni. Una conclusione approssimativa, se si prendono in considerazione solo le prime e più facili argomentazioni, è che qualsiasi ulteriore aumento di solidità mentre non farebbe alcun bene, potrebbe fare anche molto male. Il suono e la parola hanno certamente avuto come effetto quello di intensificare il senso della profondità; ma non ostante ciò le nere previsioni dell'Arnheim non hanno tolto quasi nulla alla benefica influenza che ha sulla composizione la distorsione.

15) Abbiamo così concluso il nostro esame della sezione statica dei fattori differenzianti naturali e possiamo quindi passare ai componenti della sezione dinamica. Questi, come si ricorderà, entrano in funzione quando la macchina da presa o il suo soggetto, ovvero anche entrambi, sono in movimento. È evidente che il movimento della macchina da presa che oltrepassa il suo oggetto produrrà nello spettatore lo stesso effetto del movimento dell'oggetto che oltrepassi la macchina da presa. In ciò il film differisce dalla vita dove due sensazioni connesse a due fenomeni diversi sono distinte e riconoscibili. È per questo fatto che chi sia alle sue prime visioni cinematografiche trova che i paesaggi si muovono continuamente; ma naturalmente l'orientamento verso una più giusta maniera di vedere è assai rapido.

16) Discuteremo dapprima i motivi che sembrano indurre il cinema commerciale di oggi verso un impiego sempre più largo di carrellate e di panoramiche (che sono i due movimenti più importanti della macchina da presa) e così saremo in grado di sgombrare il terreno da un pericoloso equivoco e sarà per noi più facile di comprendere il vero uso dei movimenti della macchina e i loro limiti.

Durante la maggior parte della proiezione di un film comune, come se ne vedono in ogni sala non specializzata di questo paese, si noterà che la macchina da presa è spesso in movimento. Se un personaggio che siede in una stanza si alza, va verso la porta, attraversa un corridoio per giungere in un'altra stanza, la macchina da presa lo seguirà, assai spesso,

per tutta la serie dei suoi movimenti come se fosse assillata dalla paura di vederselo sfuggire. Si crede che ciò corrisponda al meccanismo dell'attenzione perchè la camera fa semplicemente quello che farebbe lo spettatore, oppure quel che desidererebbe fare se fosse presente alla scena. Ma un po' di riflessione basterà a convincerci che non è così. Se gli occhi seguono attentamente un'azione determinata, ad esempio una persona che parla, e se un altro fatto, per esempio il muoversi della maniglia di una porta sembra all'intelletto essere più importante, gli occhi e il capo si volgeranno effettivamente da quella parte, ma in modo del tutto diverso da quello raffigurato dalla macchina da presa. Il lettore può fare lui stesso questo esperimento e paragonarlo attentamente con le sue impressioni di carrellate o di panoramiche sullo schermo. Il primo procedimento, quello umano, si svolge approssimativamente nel modo seguente: all'inizio e alla fine del viaggio oculare, il campo della visione è chiaro e netto intorno all'area su cui si concentra, mentre si fa sempre più confuso alla periferia. Ma tra i due estremi del percorso vi è uno spazio che non è nè confuso nè distinto. Esso non viene percepito affatto, è uno spazio vuoto.

Ora paragoniamo ciò al *viaggio* della camera, prima ad un viaggio molto lento, poi più rapido, poi rapidissimo, per vedere se ci si può, in qualche modo avvicinare all'effetto precedente. Se la camera si muove molto lentamente lo spettatore vedrà con tutta chiarezza gli oggetti che oltrepassa via via, anzi li vedrà con la stessa chiarezza degli oggetti che si trovano alle due estremità del percorso. Se ora acceleriamo la panoramica o la carrellata, si otterrà un effetto del tutto diverso. Sta di fatto che la pellicola passa nella camera e nel proiettore ad una velocità limitata, mentre le immagini si susseguono nella retina ad una velocità che, ad ogni effetto pratico, possiamo considerare infinita. La differenza di risultato si comprende meglio supponendo la camera ed il suo oggetto in movimento. In tal caso un fotogramma registrerà il soggetto in un luogo determinato e il fotogramma successivo in un luogo che differisca dal primo di una quantità non impercettibile, ma percepita invece come uno scatto. Naturalmente ciò continua ad essere vero anche quando la camera si muove mentre l'oggetto è immobile, e ciò spiega le linee deformi e sovrapposte degli oggetti quando la macchina da presa li oltrepassi con una certa rapidità. È ovvio che la rapidità di movimento di un oggetto determinato attraverso un singolo fotogramma della pellicola nella macchina da presa (dal movimento della quale dipende questo fenomeno) è in funzione non solo della velocità della

camera (angolare o lineare a secondo che si tratti di carrellata o di panoramica), ma dalla sua distanza dall'oggetto. Infatti, rimanendo immutata la posizione della camera, la panoramica di un oggetto lontano sarà più veloce di quella di un oggetto vicino. L'effetto di sdoppiamento e di sovrapposizione delle immagini che si verifica nell'inquadratura in movimento celere non ha alcuna corrispondenza col meccanismo dell'attenzione, ma suscita semplicemente una sensazione sgradevole agli occhi. Se poi si fa muovere la macchina da presa a tutta velocità, l'effetto è ancora diverso: gli oggetti parranno fondersi gli uni agli altri e sembreranno formare dei lunghi nastri (*) e può anche darsi che ciò sia talvolta molto decorativo o addirittura stupendo, ma quello che è certo si è che non ha nulla a che vedere coi procedimenti del meccanismo dell'attenzione.

Ne traiamo quindi la conclusione che se i movimenti della camera possono esser giustificati, essi debbono esserlo per altra via. È un fatto notorio che la maggior parte dei registi russi non muovono quasi affatto la macchina da presa. Nella *Corazzata Potemkin* solo la sequenza della scalinata di Odessa è presa con movimento di macchina (e naturalmente in quel caso si muoveva il materiale ripreso); per tutta la lunghezza del film *Ottobre* (durata due ore e mezza) vi era appena una mezza dozzina di riprese con movimenti di macchina. Al contrario la grande maggioranza degli altri registi sembrano credere che se il loro racconto è lento e senza vita esso può esser animato col semplice muoversi della camera; all'atto pratico invece questa tecnica non produce che una irritazione ingiustificata. Il miglior modo per passare da un'inquadratura all'altra, quello di cogliere il punto di attenzione vitale e di attaccarlo al successivo, è il taglio. In questo modo la discontinuità che sta alla base di quasi tutta la potenza del cinema acquista la sua giusta importanza. Il metodo dei movimenti di macchina invece avvicina sempre più estendendosene l'uso, il cinema al teatro; perchè l'occhio segue i personaggi da un luogo all'altro con continuità; essi non spariscono mai per riapparire un istante dopo in un altro posto: cosa che accade e che deve accadere al cinema, (naturalmente non in singoli quadri ma in quadri adiacenti) se è vero che il cinema deve basarsi sui principi del montaggio. Basato invece sui principi della continuità di flusso che gli conferiscono i movimenti di macchina, il cinema entrerà

(*) Due o tre esempi di questo si trovano in *The constant Nymph* (Basil Dean 1933).

in gara col teatro, perderà la sua individualità e soffrirà tutti gli svantaggi che abbiamo descritti. Perciò è partendo dai principi del montaggio che si deve difendere la camera in movimento. L'argomento sarà trattato nel capitolo seguente quando sarà stata meglio chiarita la natura del montaggio.

17) Frattanto cercheremo di chiarire l'uso della panoramica verticale. La maggior parte delle osservazioni precedenti sull'uso delle panoramiche orizzontali e dei carrelli possono valere anche per le panoramiche verticali, ma queste hanno alcune funzioni loro particolari che sono connesse in grado minore col montaggio e col meccanismo dell'attenzione.

Se si vogliono mostrare due gruppi di persone che reciprocamente non si vedono ma che sono comunque assai vicini, si può usare il seguente sistema tratto da *Verso la vita.* Con panoramica verticale verso il basso, costeggiando il colonnato d'un grande edificio la camera scopriva un gruppo di ragazzacci pronti ad attaccare una persona che non si vedeva. Seguiva un altro quadro con un muro analogo ed una analoga panoramica mostrava una vecchia venditrice di mele seduta sul marciapiedi. In tal modo l'edificio era usato per unire in maniera non equivocabile un individuo e un gruppo che altrimenti, finchè l'attacco non avesse avuto luogo, avrebbero potuto essere ritenuti senza relazione alcuna.

Un altro uso della panoramica verticale, ed un uso ancora più significativo è stato recentemente rivelato da Stuart Legg. Nel suo film *Lavoratori del telefono* egli desiderava mostrare il rapido sviluppo delle città moderne che ha avuto come conseguenza quello di una improvvisa estensione dei mezzi di comunicazione. Evidentemente movimenti rapidi sarebbero stati fuor di luogo, e una serie di quadri in rapido alternarsi che mostrassero gli stadi successivi di questo sviluppo sarebbero risultati per la loro frammentarietà inefficaci. Egli impiegò invece una panoramica verso il basso cominciando da un cielo vergine di forme fino a riprendere pian piano i tetti e poi le facciate dei nuovi edifici. A causa della mancanza delle sensazioni muscolari che accompagnano sempre i movimenti del capo, l'effetto fu opposto a quello descritto e sembrò quasi che gli edifici salissero fino a rendersi pienamente visibili. Quando il movimento era cessato si passava con rapida dissolvenza ad un altro pezzo di cielo e si ripeteva una simile visione. Con questo procedimento semplice e naturale si rendeva in modo notevole

una di quelle generalizzazioni che il cinema riesce difficilmente ad esprimere.

18) Tutti i fattori differenzianti essendo stati esaminati, passiamo ora a considerare i fattori nei quali la libertà del cinema è più evidente, e che debbono essere controllati con maggior cautela.

La velocità colla quale la pellicola passa nella macchina da presa non è affatto limitata alla velocità standard della macchina di proiezione; può, in qualsiasi misura, esser maggiore o minore di quella. Cominciamo ad esaminare la rapidità massima comparativa di proiezione, e traverseremo poi lo *spettro* delle velocità, per giungere alla massima lentezza.

19) È ovvio che i processi dello sviluppo degli organismi sono movimenti continui della stessa natura di quelli a cui siamo soliti dare questo nome, ma di una lentezza assai maggiore. Seguire l'aprirsi di un fiore al mattino richiede la massima attenzione e pazienza; seguire il nascere di un fungo richiede un considerevole sforzo mnemonico per tener presenti gli stadi precedenti allorchè si sia passati a quelli successivi; seguire il crescere di un albero è impossibile se non paragonando molti alberi in diversi momenti del loro sviluppo. Grazie al cinema le cose non stanno più così: girando un fotogramma all'ora (invece di 24 al secondo) si aumenta di 90.000 volte la velocità reale, e, se è necessario, la si può aumentare ancora ulteriormente. In tal modo, se si tratta di un processo continuo, non solo lo si può seguire come un fenomeno unitario (invece di doverlo, in parte ricordare), ma si può anche registrarlo definitivamente. Il valore di questo fattore come strumento scientifico è quindi enorme; e sotto questo aspetto ne parla miss Field in *Secrets of Nature* che i lettori possono consultare. Qui noi ci occupiamo solo delle sue applicazioni artistiche, che si trovano anche in questo studio degli organismi. Ai nostri occhi un fiore rivela solo la metà della sua bellezza; un'altra metà e forse più ce la rivela la camera. I movimenti sinuosi dello stelo quando si volge con destrezza cercando il sole, i moti bruschi della corolla e l'appianarsi e lo stendersi delle felci, sono delizie che erano state immaginate dai poeti ma che mai prima d'ora l'occhio umano aveva potuto godere (*).

(*) Cfr. *Ferns and Fronds* (Mary Field, 1932) e *Miracle of Flowers*.

Quando si rallenti il movimento si possono chiarire altri fenomeni. L'ascesa della luna nel cielo, lo svanire delle ombre notturne sul fianco di un monte (*), sono esempi simili a quelli già dati. Per lo scienziato essi sono perfettamente prosaici; ciò che prima si muoveva troppo lentamente per essere percepito è stato accelerato sino a divenir visibile. Ma al poeta ciò sembrerà una prova che tutta la vitalità che è manifestata nel pensiero e nelle azioni degli uomini si estende anche alle piante e persino alle stesse pietre, le quali, ad occhi meno inceppati dal tempo che non siano i nostri, rivelerebbero un'attività simile alla nostra.

20) Sorvolando il punto neutro in cui le velocità sullo schermo sono uguali a quelle della realtà, passiamo al moto rallentato. Qui i fatti che avvengono con rapidità tale da non permettere la percezione, vengono rallentati ed analizzati. Questa possibilità, in mano della scienza permette di esaminare le parti della macchina in moto, nell'attimo stesso del loro moto e in cui sono cioè sottoposte allo sforzo dell'uso normale. Sul piano dell'arte questo mezzo ci permetterà di cogliere e di godere i più rapidi ed agili movimenti di animali che saltano o di uomini che si tuffano, e che prima dovevamo limitarci a cogliere di sfuggita. Un rallentamento maggiore permetterà ad una massa di terra o di metallo, di sollevarsi per un'esplosione, muovendosi lentissimamente nell'aria in direzione della macchina da presa e poi, per un subitaneo ritorno alla velocità normale, di scagliarsi contro l'obbiettivo.

21) Questi sono gli usi puramente meccanici delle varie velocità di ripresa ed è facile pensare ad altri esempi. Ma c'è un'applicazione più sottile di tale mezzo che fu descritta dal Pudovchin sin dall'inizio del 1932, ma che non è stata quasi mai usata. Nell'ultimo esempio da noi fatto, nel quale si combina il moto accelerato col moto rallentato, si allude ad un tale uso. Si tratta del *primo piano temporale;* come il taglio e l'angolazione anch'esso riproduce il meccanismo dell'attenzione. Il principio insito in esso è il seguente. La macchina da presa viene usata spazialmente per guidare l'attenzione dello spettatore (o per fuorviarla, al fine di evocare il potente potere implicativo); in entrambi i casi è in opera un processo selettivo, cosicchè può darsi che la mente

(*) *La luce azzurra* (Leni Riefensthal, 1931. In italiano: *La bella maledetta*).

sia momentaneamente delusa, e ciò al fine di stimolarla alle più ardue fatiche, ma non sarà mai inceppata da ciò che è irrilevante. Temporalmente tuttavia la camera è stata sin qui contenta di rimanere neutrale; certamente ha ripreso intieri episodi col rallentatore, ma ciò non vale di più artisticamente che riprendere tutti i visi in primo piano. Quello che si vuole è una guida non solo nello spazio, ma anche nel tempo; il trattenere l'occhio su movimenti sui quali esso ama soffermarsi e l'accelerare quelli che valgono per la loro rapidità.

Un solo esempio, il più semplice, può essere citato qui dal Pudovchin: « Cercai di girare e utilizzare la pioggia nello stesso modo... il lento battere dei primi pesanti goccioloni sulla polvere riarsa. Cadono dividendosi in granelli scuri. Il cader della pioggia sulla superficie dell'acqua: il subitaneo urto, una colonna trasparente si alza improvvisa, lentamente si abbassa, si placa in cerchi egualmente lenti. Un aumento della velocità procede parallelamente col rafforzarsi della pioggia e coll'allargarsi della scena. L'enorme, ampia distesa dai getti continui, violenti, intricati, di un acquazzone, e poi, tutt'a un tratto, il subitaneo apparire di un solo rivo che scroscia su di una balaustra di pietra. Quando le goccie scintillanti rimbalzano, essendo il loro movimento eccezionalmente lento, si può vedere tutto il complesso e meraviglioso giuoco delle loro traiettorie che s'intersecano nell'aria. Di nuovo il movimento si accelera, ma già la pioggia diminuisce. Per finire appaiono quadri di erba bagnata al sole. Il vento la fa ondeggiare, lentamente la agita, le goccie scivolano via, cadono... ».

Non v'è alcun dubbio che questo principio non contenga in sè possibilità eccezionali. In momenti di acuita sensibilità artistica la conformazione dei movimenti diventa evidente, insieme alla precisa relazione delle loro parti e delle loro velocità, che dà loro il loro vero significato. Non si deve, però, mai abusare del primo piano temporale facendolo degenerare in mezzuccio. Esso non è un'incongrua accozzaglia di movimenti messi insieme da qualche operatore d'attualità da con cui passò nella macchina da presa e i movimenti sullo schermo le più brevi e le più importanti esperienze, per quel che esse si riferiscono a movimenti fisici, piuttosto che a forme o a pensieri.

22) L'ultimo campo del moto della pellicola è la marcia all'indietro. La pellicola viene girata nel proiettore in senso inverso a quello con cui passò nella macchina da presa e i movimenti sullo schermo ne appaiono capovolti. L'applicazione più frequente della marcia indie-

tro si ha nelle comiche alla Mac Sennet, in cui lo spettacolo di biciclette che filano all'indietro è considerato molto divertente, come quello dei frammenti di una tazza che giacciono al suolo e che tutt'a un tratto si ricostruiscono, volano sul tavolo e si collocano nella loro posizione naturale sul piattino. Non vi sono molti esempi di marcia indietro in lavori seri. Si possono citare due sequenze di *Ottobre;* l'abdicazione dello Zar fu rappresentata simbolicamente colla disintegrazione di una immensa statua del monarca, dalla quale cadevano prima le insegne della regalità, poi le braccia e le gambe, finchè ne rimaneva solo l'impalcatura.

Quando più tardi si rivelò la natura reazionaria del governo provvisorio accadeva il processo inverso, le parti cadute si slanciavano ritornando al loro posto, la testa oscillando si ricollocava sul collo e l'immagine della tirannide era di nuovo completa. Quando si vuole indicare, in genere la rinascita di ciò che era stato precedentemente distrutto, la marcia indietro è senza dubbio uno strumento efficacissimo; ma bisogna ricordare che in un campo così limitato l'innovazione di oggi diventa il cliché di domani e lo zimbello di dopodomani.

23) Ugualmente le risorse della deformazione ottica possono essere usate, ma con cautela, chè il loro abuso è facile. Casi di essa sono tuttavia fortunatamente rari. La dolorosa sorpresa dei banchieri al crack della borsa di New-York che seguiva l'inaudito rialzo che aveva fatto la loro fortuna era rappresentata in *The Conquerors* da un improvviso allungarsi della parte inferiore dei loro visi; l'effetto che, detto a parole suona ridicolissimo era invece eccezionalmente efficace in un quadro breve. In *Ueberfall* (Metzner 1929) il ricuperare i sensi di un uomo dopo una disgrazia era reso con visioni deformate dei fatti immediatamente precedenti; in *Brumes d'automme* (Chirsanof 1929) la disperazione di una donna che aveva perso l'amante era resa con vedute confuse e deformate per allungamento del fiume in riva al quale ella errava. La tendenza generale, come si noterà, di cercare di penetrare nel subcosciente e negli estremi confini del cosciente per mezzo di immagini confuse e deformate incontra naturalmente l'approvazione dei *surrealisti,* nei cui film una qualche parte viene magnificata fino a dominare il tutto. Lo spaccarsi della testa del prete ne *La Coquille et le Clergyman* sarà facilmente ricordato da chi non avendo colto la recondita allusione, trovò il fatto solamente sgradevole. Con un uso più ortodosso delle lenti si possono ottenere effetti meno strabilianti ma più utili. I

grandangolari danno una curva alle parti esterne dell'oggetto ripreso, per mezzo delle quali l'attenzione vien distolta da esse e concentrata sulla parte centrale. Gli obbiettivi a lungo fuoco diminuiscono l'impressione di profondità, e ammassano su uno stesso piano oggetti che stanno in realtà l'uno dietro l'altro. Supponiamo che un regista voglia mostrare un'arrivo in massa di rimorchiatori su per un fiume. Una ripresa da vicino con lente normale darebbe un risultato poco soddisfacente mostrando i vaporetti l'uno dopo l'altro in lunga fila. Ma piazzandosi con la macchina a distanza e usando un teleobbiettivo si otterrebbe il risultato di comprendere l'imponente ampiezza della massa, mentre i vaporetti occuperebbero, a causa dell'ingrandimento ottenuto, una parte ugualmente grande sullo schermo.

24) In meccanica colleganza coll'uso degli obbiettivi è la regolazione del fuoco. Se si desidera spostare l'attenzione dello spettatore da un oggetto ad un altro ciò si può farlo senza ricorrere al taglio, purchè entrambi gli oggetti siano nello stesso campo di visione e si trovino a distanza diversa dall'obbiettivo. Si può spiegare il procedimento ricordando il miglior esempio che ne sia stato fatto fino ad ora. In *Der traumende Mund* (Czinner, 1932) un violinista suonava sul podio mentre tra il pubblico una donna, che si era innamorata di lui, in quell'istante lo guardava rapita. La camera era piazzata proprio dietro le spalle del violinista, cosicchè il dettaglio del suo archetto appariva in primissimo piano. Dapprima era a fuoco l'arco, presumibilmente per costringere lo spettatore ad accorgersi del violinista (benchè in verità si sentisse per tutta la sequenza il *Concerto per violino* di Beethoven). Il pubblico appariva annebbiatissimo nel fondo; poi l'obbiettivo veniva messo a fuoco diverso così da far apparire nitido il pubblico, ed Elisabetta Bergner in mezzo ad esso, mentre il violino diventava una macchia informe. In seguito lo stesso procedimento fu ripetuto per altre due volte. La dissolvenza che qui sarebbe apparsa indicata (il taglio netto sarebbe stato troppo brusco) avrebbe avuto lo svantaggio di essere troppo lunga, ma avrebbe almeno evitato di tenere una grande massa indistinta sul primo piano del fotogramma sia pure che da essa si volesse, come si voleva, distogliere l'attenzione dello spettatore. Questa obbiezione rimane invariata per tutti i casi in cui il metodo può essere applicato. E, benchè si tratti di uno svantaggio non grave, tuttavia anche i vantaggi che questa applicazione può offrire sono lievi.

25) Consideriamo infine la sovraimpressione il cui estremo limite è rappresentato dall'impressione duplicata. Nel film muto la difficoltà di comunicare le idee senza la parola era talvolta superata facendo apparire con un diaframma d'apertura, in qualche parte della preesistente immagine una specie di medaglione di una giovane donna in ingiusta miseria o prigionia, o di un giovane cavaliere che galoppa in suo soccorso. Questo sistema aveva incontrato la disapprovazione di tutti i giudici intelligenti, ma il suo recente riapparire in *The costant Nimph* dimostra che esso non è ancora scomparso. Esso merita di essere esaminato, ma poichè porta con sè la grossa questione della comunicazione del pensiero mediante immagini, lo analizzeremo nel prossimo capitolo. Il nuovo oggetto al quale il contenuto di un quadro ha fatto pensare, non deve venire a disturbare questo quadro. In *The constant Nimph*, per esempio, si vedeva una lettera attraversare di gran carriera le erbe di un campo di hochey, nel film *Pacific 231* il frastuono di' violoncelli e di locomotive era semplicemente assurdo. Un'applicazione completamente diversa dalla sovraimpressione si propone di sfruttare questo guazzabuglio. I turbamenti psichici e fisici sono spesso tradotti con una molteplicità di quadri simultanei, che contenga movimenti in costante conflitto reciproco, mentre le immagini stesse spuntanó in uno sfondo lontano per avanzare rapidamente e quindi, prima di essere ben viste, retrocedere e sparire con altrettanta rapidità come nella sequenza sulla guerra in *Cavalcata* (Lloyd, 1933). Questo sistema si basa su di un errore. Come non è ammesso che un romanziere renda un'impressione di noia annoiando i suoi lettori, così il regista non deve rendere un senso di confusione collo stordire e confondere lo spettatore. L'artista dovrebbe sempre sforzarsi di tener desta la mente e l'animo di coloro ai quali rivolge il suo lavoro. Se li intontisce con la forza eccessiva di quello che espone, essi diventeranno insensibili; se li sbalordisce essi cercheranno di trovare un significato proprio là dove non ce n'era alcuno, e nell'incoerenza mentale che ne seguirà non riusciranno a capire il momento successivo dell'opera che non avrebbe dovuto presentare alcuna difficoltà. Per questo la sovraimpressione dovrebbe essere del tutto abbandonata.

Se ne può tuttavia fare un altro uso. Nel *Disertore* Pudovchin ha sovraimpresso sui singoli quadri che mostravano la costruzione di una nave in un cantiere, un profilo della nave che veniva allestita con moto fortemente accelerato. Una piccola parte del lavoro veniva mostrata come tipica di un lungo e complicato processo, ma poichè era impos-

sibile dare in tal modo un'idea dell'intiero, questo veniva, mostrato simultaneamente; e in tal modo si raggiungeva brevità e chiarezza a un tempo. Nei *Telephon Workers* di Stuart Legg si è vista recentemente una variante di questo metodo. Alla fine del film, per raccogliere le file e per esprimere vivacemente la connessione e la dipendenza del singolo utente col suo telefono privato alla complessa organizzazione che era stata descritta, Legg sovrappose varie parti rappresentative dell'organizzazione stessa, su di una fila di case. Un impiego simile non è ammissibile che come la concessione di una fiacca facoltà immaginativa. Oggetti in stretta colleganza non appaiono più tali se questa loro relazione viene materializzata; cosicchè la visione di un'antenna radiotrasmittente alta qualche centinaio di metri, piantata mezzo storta in una strada della periferia era semplicemente ridicola. Il procedimento che veniva così grossolanamente mostrato avrebbe dovuto effettuarsi nella mente dello spettatore; perchè erano le successive immagini di blocchi di un complicatissimo meccanismo, e di modeste case suburbane che si dovevano fondere nella mente in un'idea generale, molto bella e delicata, di un organismo. La raffigurazione simultanea di una determinata antenna e di una determinata strada restringeva il campo di un concetto che il regista cercava di rendere ampio quanto lo stesso organismo in questione. Tale applicazione non era che una scorciatoia errata, per rimpiazzare quel processo di montaggio implicativo che verrà descritto nel capitolo seguente.

26) L'impressione duplicata si trova molto spesso nei cartoni animati (per esempio *La danza degli scheletri* di W. Disney). Una singola serie di movimenti vien eseguita insieme da un numero di personaggi del tutto identici; l'effetto è allora grandemente superiore a quello prodotto da un singolo personaggio benchè la ragione di ciò rimanga oscura. Questa è forse la ragione dei numerosi complessi di ballerine nel Varietà; i quali, benchè, si spieghino in parte col fatto dell'accresciuta attrattiva di un più grande numero di gambe, può anche essere dovuto al maggior ritmo che deriva dalla simultaneità di gesti uguali.

Abbiamo ora esaminato ogni classe e sottoclasse di fattori differenziati in base alle precedenti definizioni. Una suddivisione più minuziosa è senza dubbio possibile, ma è meglio che il quadro possa essere ampliato in seguito, piuttosto che colmato sin dall'inizio.

27) Considereremo quindi, per ora, completamente esaminata la parte visiva, e ci verremo occupando del suono. Sembrerà forse antiquato distinguere i suoni in parole, rumori naturali e musica. Questa classificazione infatti è stata in gran parte abbandonata dai tecnici del suono che osservano giustamente che alcuni rumori naturali sono considerati da tutti come musica (per esempio il canto degli uccelli), altri sono musica per certa classe di persone (per esempio il ronzio delle dinamo per gli amatori delle macchine) mentre vi è della musica che è ritenuta rumore naturale (per esempio certa musica moderna da parte dei non iniziati). Queste confusioni possono essere presentate in un modo un po' più sistematico. In primo luogo si possono notare le solite gradazioni delle forme. La parola sfuma gradatamente dalla sua funzione di fornire un significato per divenire un semplice rumore (quando è inintellegibile e dura) o per farsi musica (quando è armoniosa); in egual modo i rumori si trasformano in musica, e la musica, quando è caotica e stridente, diviene rumore. In secondo luogo è possibile che molti non riescano a trovare un accordo circa la categoria alla quale assegnare un determinato suono, perchè l'uno asserirà che una certa musica non è che rumore, un altro che un certo rumore è musica, un terzo che la parola è inintellegibile e perciò rumore naturale, mentre altri ancora non troveranno giusta nessuna di queste opinioni. Alla prima obbiezione si può rispondere osservando che una qualsiasi classificazione è meglio che niente e che una cristallizzazione in gruppi non fa alcun male perchè ci si ricordi sempre della reale natura dei fenomeni classificati. E la seconda obbiezione si supera facilmente osservando che l'analisi se non vuol diventare eccezionalmente ingombrante, deve supporre che ci sia accordo sulla maggior parte delle materie, sbrigando in seguito i casi marginali e meno importanti.

28) Queste considerazioni varranno anche per la classificazione dei suoni che è semplificata in due sole distinzioni di forma: quella realistica o quella non realistica, e quella parallela o contrastante. La prima categoria può essere suddivisa in due sottocategorie, quella numerica e quella intensiva e ciascuna di queste a sua volta potrebbe con pochi chiarimenti e approssimazioni essere nettamente divisa secondo il suo uso contrappuntistico o non contrappuntistico. Spiegheremo prima questo metodo di classificazione e poi passeremo agli esempi. Il massimo grado del realismo è raggiunto quando assolutamente tutti i suoni che gli spettatori percepiscono provengono o si crede che

provengano dal campo acustico che ha il microfono sulla scena e quando la forza comparata di quei suoni che giungono al microfono è la stessa di quella dei suoni che giungono all'orecchio dello spettatore. Il limite opposto è segnato dalla scomparsa di ogni suono che abbia tale origine, o che si creda avere tale origine, mentre altri lì sostituiscono qualora ve ne sia bisogno.

L'espressione *si crede che provengano* è resa necessaria dai casi come il seguente. Poniamo che occorra registrare un'esecuzione al pianoforte di una persona che in realtà non sappia suonarlo; la camera verrà piazzata in modo tale da lasciar fuori dal suo campo la tastiera, e la musica verrà poi sincronizzata. Questo tipo di suono si deve evidentemente classificare come realistico, perchè gli spettatori sono fermamente convinti che sia tale. L'espressione estensiva da noi usata l'include.

Passiamo ora ad esaminare le due sottoclassi con maggior agio. Poichè i suoni sono per lo più non delle entità distinte, ma dei flussi continui, può sembrare assurdo parlare della loro coincidenza numerica nell'ambiente e sullo schermo. Ma in realtà la cosa non è del tutto impossibile. Nei film più comuni e retrogradi si possono facilmente annoverare almeno tre diversi tipi di suoni. La parola è di solito registrata realisticamente, i rumori di porte che si chiudono e lo strisciare dei passi sono omessi, spesso a causa dell'imperfezione tecnica dei microfoni, e la musica può essere aggiunta irrealisticamente. In tal modo un aumento di realismo si otterrebbe aggiungendo il secondo ordine di suoni e sopprimendo il resto; una diminuzione omettendo il primo.

Ecco qui l'inizio di una graduatoria numerica di naturalismo che potrebbe facilmente essere estesa e perfezionata. Quanto all'intensità sappiamo che un limite massimo consiste nella riproduzione fedele delle forze comparate; l'altro limite, quello in cui le forze comparate sono più diverse che sia possibile, è indeterminato, oppure determinato solo dalle possibilità degli amplificatori di recezione e di trasmissione ed entro i limiti delle distorsioni armoniche possibili. Inoltre è evidente che tutti i suoni numericamente diversi possono subire simultaneamente delle variazioni di intensità mentre ogni singolo suono può, col tempo, variare d'intensità per conto suo. Oltre questo punto il meccanismo di classificazione perde ogni maneggevolezza costringendo a contentarsi di una valutazione approssimativa dell'intensità dei vari tipi di suoni.

29) Tornando alla principale categoria saremo ora in grado di apprezzare la principale distinzione contrappuntistica. Quando l'origine del suono non è visibile nel quadro, ma è collocabile nell'area abbracciata dal microfono, il suono è detto contrappuntistico.

Sono evidenti varie difficoltà. Così, a meno che l'origine del suono non sia considerata come un punto, non vi sarà una netta distinzione tra le due classi, perchè il luogo d'origine può essere in parte nel quadro e in parte fuori. Ma introdurre un'altra categoria confonderebbe lo scopo cui miriamo, senza arrecare benefici corrispondenti. Tuttavia una volta accettata tale ipotesi semplificante, essa fa sorgere tanti problemi quanti ne risolve. Così, se nell'esempio summenzionato, il punto è collocato sulla tastiera, o arbitrariamente tra le corde del pianoforte, il suono sarà considerato contrappuntistico; ma ciò è assai criticabile. Per cui sarà conveniente supporre il luogo d'origine di un suono emesso da uno strumento come una superficie piana sino a un punto considerato entro di esso qualora ciò sia necessario. Ma questo dettaglio non è abbastanza importante perchè ci occupi più a lungo.

30) In pratica il contrappunto realistico può essere descritto assai brevemente essendo già stato connesso col nome di Pabst. Non è affatto necessario presentare insieme a una successione di suoni una registrazione visiva della loro origine; talvolta ciò sarebbe troppo monotono, tal'altra produrrebbe un contrasto non desiderato. L'essenza di questo metodo è la scelta di rumori naturali che siano il complemento delle immagini che li accompagnano; e una volta che sian scelti son registrati realisticamente sia che essi siano nel quadro sia che siano fuori di esso.

L'Arnheim è contrario a questo uso del suono, e con ciò egli viene a bandire qualsiasi grado di irrealismo. Il cinema, egli dice, benchè possa guardare la natura da un punto di vista particolare, non deve mai alterarne l'uniformità. Egli, in tal modo, salva i mezzi formativi di angolazione e di delimitazione del campo, di illuminazione, ecc., che egli per primo esaminò esaurientemente. Ma d'altro lato egli mina la giustificazione del montaggio, che tratta invero, in modo superficiale e sommario, ma che, naturalmente non vuol del tutto bandire. L'essenza del montaggio è il suo spezzamento della continuità naturale, e non si deve permettere a nessuna teoria aprioristica della continuità naturale di danneggiare ciò che di più prezioso ha il cinema. Ma se su questo punto di vista fondamentale è lecita l'interruzione dell'ordine

naturale, non vi può essere nessuna obbiezione teorica a quest'altra simile interruzione.

31) Avendo rimosso questa difficoltà è possibile esaminare ora gli usi selettivi non realistici del suono. E qui conviene introdurre un'altra graduatoria di forma sonora che aiuterà a mostrare quali principi possano reggere la selezione dei suoni. Il film può essere usato per dar qualsiasi grado di soggettività o di oggettività ad una scena. Ciascun punto di questa graduatoria corrisponde a diverse alternative, poichè tanto la camera quanto il microfono possono registrare da un dato punto di vista qualsivoglia personaggio; entrambi possono occuparsi dello stesso personaggio, oppure di personaggi diversi, oppure possono assumere il punto di vista del regista. È raro che una pellicola registri esattamente le sensazioni visive di uno qualunque tra i suoi personaggi. Quel che vediamo coi nostri occhi varia continuamente in rapporto a quello che ci passa per la mente, anche se noi e il nostro ambiente sembriamo esteriormente immutati. Così un'intensa concentrazione mentale restringe il campo visivo entro pochi centimetri quadrati che spesso sono anche fuori fuoco; la disattenzione fa volgere gli occhi distrattamente in giro, cosicchè il campo visivo compie un moto oscillatorio, mentre i momenti di sensibilità artistica portano una più viva capacità di percezione, per cui i colori, le forme e i dettagli appaiono meravigliosamente distinti. Fino a un certo punto la camera quando è usata soggettivamente può riprodurre questa diversità di apparenze, ma, come ben presto vedremo, le sue possibilità in questo senso sono limitate, cosicchè diventa necessario scoprire nuovi mezzi per penetrare nella psicologia degli individui.

Non solo la loro vista, ma anche il loro udito subisce l'influenza del loro stato psico-intellettivo. Sarà possibile scrivere su argomenti assai ardui anche in mezzo a gente che parla o che striscia i piedi, nel rumore di autobus e di automobili; finchè il pensiero resta fluido questi rumori taceranno. Ma appena sorgerà un intoppo nel ragionamento, cosicchè la mente resti confusa, il rumore comincerà a filtrare diventando sempre più forte. Pensare diventa allora ancor più difficile e il lavoro deve essere abbandonato. Ma, se in mezzo alla confusione, si coglie un'osservazione interessante, l'attenzione uditiva si aggrapperà ad essa e i rimanenti rumori scompariranno di nuovo proprio come un viso noto può esser seguito dagli occhi in mezzo ad una folla mentre tutto il resto apparirà confuso. Si osserva così una stretta

connessione tra l'attenzione visiva e quella auditiva; talvolta sarà meglio rendere la parte visiva più obbiettiva di quella sonora, tal'altra sarà preferibile l'opposto. Tuttavia a causa della superiorità della visione rispetto all'udito nel rendere fenomeni simultanei, di solito è da preferirsi la prima delle due soluzioni. A meno che non sia adoperata con grande abilità e moderazione, la camera in funzione soggettiva si smarrisce facilmente in un vago romanticismo. Ciò costituisce un validissimo motivo per una libera scelta di suoni le cui ripercussioni sul montaggio saranno discusse nel capitolo successivo.

32) La seconda classificazione principale, quella parallelo-contrasto si può esaminare con assai maggior facilità. Il fattore sonoro e il film visivo possono essere usati per presentare e per evocare diversi concetti e diverse emozioni, e lo scopo di tali divergenze sarà esaminato più particolarmente nel prossimo capitolo, là dove si parlerà del *montaggio simultaneo.* Si dice che il fattore sonoro e quello visivo sono paralleli quando le due parti del film totale comunicano un unico concetto, cosicchè l'uno rafforza direttamente l'altro. La questione del limite preciso in questo senso è difficile a determinare. Clive Bell pretende che due diverse forme di espressione artistica non possano comunicare esattamente la stessa impressione, e, se ciò è vero ci si potrà avvicinare al limite massimo, senza però mai raggiungerlo. Sembrerebbe evidente che una scultura o un quadro potessero comunicare entrambi un concetto semplice come quello di *forza;* ma la persona sensibile si accorgerebbe anche di altri elementi, come la relazione dei colori, delle linee e dei piani che sarebbero necessariamente divergenti nei due diversi mezzi espressivi. In tal modo l'asserzione del Clive Bell appare convalidata. Si dice che fattore sonoro ed elemento visivo contrastano quando comunicano impressioni diverse. Anche qui è difficile stabilire il caso limite perchè anche se il film comunicasse il concetto di forza e il sonoro quello di letargia, le inevitabili mezze tinte dei dettagli proprie dei particolari mezzi espressivi, sfumerebbero i contrasti così da far perdere loro di precisione.

Ma assai più importante della precisa definizione degli estremi è la considerazione della zona intermedia della classificazione, nella quale rientrano la maggioranza dei casi in film realizzati. È chiaro sin dall'inizio che le due classificazioni principali rilevate in precedenza non sono in quella stretta relazione reciproca che un'affrettata riflessione potrebbe loro attribuire. Si potrebbe credere che il realismo sonoro

portasse con sè il parallelismo e che al non realismo fosse congiunto l'uso contrastante del sonoro. Ma un paragone tra la commedia teatrale e quella radiofonica mostrerà che la prima di queste associazioni è falsa. Mentre il teatro raggiunge il limite del realismo come noi l'abbiamo descritto, la radiocommedia perde grandemente per la scomparsa dei gesti e delle espressioni del viso che nel teatro permettono un continuo contrasto che porge altre sfumature di significato agli spettatori. La seconda associazione è ugualmente falsa.

Spesso accade che a un dato momento si voglia render manifesto un solo particolare significato. Abbiamo già detto come la camera possa dare una presentazione neutra di una scena, mentre il microfono mediante selezione e soppressione rende l'atteggiamento individuale di una determinata persona presente, oppure, ed è un'estensione di questo caso, la camera non cerca di essere neutrale ma esprime per mezzo dei fattori differenzianti lo stato d'animo di un'altra persona. Questo procedimento comporta di necessità una divisione dell'attenzione dello spettatore, e di conseguenza una perdita di concentrazione su ogni singola parte dell'oggetto. Tuttavia se è veramente indispensabile sottolineare un significato, a discapito di altri, si deve assolutamente sbarrare ogni altra via di espressione. E qui trova applicazione il perfetto parallelismo, e che esso sia richiesto persino dai registi più propensi al nuovo, è provato dal suo uso frequente nel *Disertore*. Le prime parole di uno degli oratori sono accompagnate dall'immagine dell'oratore stesso, le mosse compiaciute e soavi dei poliziotti accompagnate da una musica di valtzer, mentre i quadri degli operai portati in trionfo che si vedono nell'ultima sequenza coincidono con le note trionfali della marcia. In tal modo là dove il realismo, anche contrappuntistico introdurrebbe un contrasto fuori di luogo, o creerebbe un rafforzamento inadeguato, il regista può ricorrere al parallelismo non realistico.

Benchè abbiamo fatto notare che di solito il realismo non procede di conserva col parallelismo, dobbiamo tuttavia ammettere che spesso non riesce a fornire la misura necessaria di contrasto. I vari suoni che accompagnano una determinata azione sono di solito così strettamente connessi tra di loro che, benchè possano mostrare delle piccole divergenze di tendenza che possono rafforzarlo materialmente, di solito non concedono alcun notevole stacco da essa. Qualche raro caso contrario, come il brusio indifferente della strada che rende più straziante un fatto tragico avvenuto in una casa vicina, dovrebbe certamente essere usato, perchè in questo caso il rumore naturale sarebbe assai più efficace di

qualsiasi tentativo non realistico. Ma di solito il realismo è fonte di ripetizioni. Quando queste sono opportune non vi è alcuna difficoltà a fare uso del realismo. Quando non è voluto, occorre decidersi circa i vantaggi d'una sostituzione della registrazione realistica per opera dei rumori naturali o della musica. Più che la musica sono i rumori naturali che accompagnano generalmente le azioni di ogni giorno. Per cui se si sente un rumore il pubblico cercherà subito di connetterlo con un insieme realistico e così facendo può perdere gran parte del suo significato considerandolo puramente fortuito. L'esempio classico per questa nostra osservazione si sarebbe trovato in *La vita è bella*: senonchè Pudovchin mutò questo progetto di film sonoro in un film muto che ribattezzò *La storia di un semplice caso*. In quest'episodio una donna andava alla stazione per vedere partire suo marito. Mentre il tempo passava ella si sentiva sempre più agitata e non diceva nulla di tutto quello che avrebbe voluto dire. Il treno, benchè fermo a pochi passi da lei, le sembrava già stesse partendo, come sarebbe partito di lì a poco, dal momento che l'importanza del suo essere ancora fermo era completamente persa per lei a causa dell'agitazione che le impediva di pensare. Allo scopo di far capire questo stato d'animo piuttosto complicato Pudovchin intendeva usare come suono il fragore di un treno che si perde in lontananza. Ma l'Arnheim osserva abbastanza giustamente che il pubblico non avrebbe pensato altro che questo: un altro treno invisibile perchè dietro quello che si vede, ha lasciato la stazione... Se il rumore del treno fosse stato suggerito mediante la musica, come nel *Pacific 231* di Honegger, non vi sarebbe stata alcuna possibilità di sbaglio. Bisogna aggiungere che l'Arnheim non sembra tener conto del contenuto della sequenza per cui il pubblico avrebbe dovuto esser preparato a comprendere lo stato d'animo fortemente commosso della donna e così avrebbe interpretato correttamente come soggettivi i rumori del treno in partenza a meno che non fosse stato più che certo della loro obbiettività. Cionondimeno l'obbiezione dell'Arnheim rimane grosso modo vera. Quando si voglia far uso del contrasto e il realismo sia impossibile, la cosa migliore è di ricorrere a della musica nettamente non realistica.

33) Adesso daremo un esempio per ciascuna delle principali classificazioni sopra elencate, la soggettiva-oggettiva, la realistica-non realistica e parallela-contrastante. Il soggettivismo del suono non è mai stato usato con una certa continuità. Ve ne era un breve esempio in

M (Fritz Lang, 1931) allorchè un uomo seduto ad un tavolo da caffè si turava gli orecchi e allora i rumori naturali (in quel caso una banda) svanivano, mentre risorgevano appena egli allontanava le mani dal viso. Naturalmente tutto ciò non era affatto efficace perchè la cessazione del suono non era che una conseguenza naturale ed inevitabile e perciò preveduta dall'azione. Un esempio assai migliore si trova in *Blachmail* (Hitchoch, 1929), in cui una ragazza avendo assassinato un artista in un momento di terrore e di schifo sente la parola *coltello, coltello, coltello,* che sale dal vociare della folla che, mentre passava, leggeva nei giornali la notizia del delitto. È un peccato che quest'uso soggettivo del sonoro sia stato trascurato, forse per quella piaga dell'intellettualismo dalla quale neppure i registi più emancipati riescono a scampare.

34) Come abbiamo detto, la libera trasposizione della parola e dei suoni (che è il non-realismo perfetto) deve essere praticata con grande cautela, ma non va esclusa senz'altro. In realtà uno dei più semplici usi della parola e della musica, cioè l'uso a commento (definizione B. a. 3 e B. c. 2) rientrano in questa categoria. La voce che commenta i film dal vero e le semplici lezioni di storia naturale, non s'immagina mai essere stata nell'ambito sonoro della scena presentata. Questa premessa è accettata sin dall'inizio e non genera nessuna confusione. L'uso appropriato di un tale commentario lo discuteremo più oltre quando tratteremo del film documentario. Tuttavia vi è un uso speciale di commento che va discusso subito. Si tratta del monologo interiore che Eisenstein teorizzò quando scrisse l'adattamento cinematografico di *Una tragedia americana* di Dreiser che gli era stata commissionata dagli industriali di Hollywood quando egli si trovava colà, nel 1930. Ma il film sarebbe risultato una condanna ancora più feroce che non il libro degli usi sociali e della pratica giudiziaria degli Stati Uniti, per cui venne tolto ad Eisenstein, benchè avesse avuto l'approvazione di Dreiser, e il monologo interiore non fu mai realizzato nel cinematografo. Se ne possono immaginare i risultati dalla descrizione, probabilmente immaginaria, che ne ha fatto l'Eisenstein (*). Egli infatti loda sempre le proprie idee con il più cieco entusiasmo e benchè dica, in quest'occasione, che *vero materiale per il film sonoro è senza dubbio il dia-*

(*) *Close-up,* giugno 1933 pp. 120 a 123.

logo, sembra che sia meglio dare al dialogo un posto importante piuttosto che unico in una esposizione dell'impiego dei suoni. Eisenstein fa osservare che il monologo interiore che il Dujardin aveva per primo adottato nel 1887 nel suo *Les lauriers sont coupès* non fu portato al grado di perfezione prima dell'*Ulisse* di Joyce. Ma l'opera letteraria è troppo inceppata dalla limitazione delle parole e l'opera teatrale anche dalle limitazioni del naturalismo relativo perchè esse possano far intendere il vigore di questo mezzo. Cosa possibile solo nel film. Com'è noto, il primo momento drammatico di *Una tragedia americana* è una scena che si svolge in una barca e in cui un giovane è combattuto col desiderio di uccidere la giovane che l'accompagna. Eisenstein descrive il suo lavoro nel modo seguente:

« Questi saggi di sceneggiatura erano magnifici...

« Solo il film ha a sua disposizione i mezzi per presentare adeguatamente i rapidi pensieri di un uomo in preda all'agitazione...

« Perchè solo il film sonoro è capace di ricostruire tutte le fasi e la specifica essenza del processo mentale...

« Che splendidi abbozzi di sceneggiatura erano quelli...

« Come il pensiero, procedevano ora per mezzo di immagini accompagnate dal suono sincronizzate e non sincronizzate. Poi come suono, senza forma visiva alcuna oppure con immagini riferentisi a suoni: suoni che simboleggiavano oggetti.

« Poi tutt'a un tratto coniando delle parole formulate cerebralmente e cerebralmente e freddamente pronunciate. Mentre sullo schermo passava un film tutto nero: una visibilità senza forme.

« Ora per mezzo di un linguaggio appassionato e incoerente — solo sostantivi o solo verbi — poi per mezzo di interiezioni — con degli zig-zag di figure senza significato che corran via sincrone alle parole.

« Ora delle immagini scorrevano rapide nel silenzio assoluto...

« Ora i suoni erano inclusi nella polifonia. Ora delle immagini. Poi tutt'e due insieme. Ora interpolandosi nel corso esterno delle cose, ora introducendo in sè stessi degli elementi del corso esterno delle cose.

« Quasi rappresentando l'agitarsi del pensiero delle *dramatis personae*, il conflitto dei dubbi, degli scoppi, della passione, della voce, della ragione per mezzo del movimento ora rapido ora breve, rafforzando la differenza dei ritmi di questo e di quello, e, al tempo stesso mettendo in contrasto l'assenza quasi completa di azione esteriore con i febbrili dibattiti interiori, dietro l'impassibile maschera del volto ».

Qualora questo passo che abbiamo riportato venga letto presto e senza far troppa attenzione ai dettagli (che la sola sceneggiatura poteva rivelare pienamente) si troverà probabilmente che presenta grandi possibilità come analisi diretta del pensiero, specialmente in momenti di lotta, in cui la precisione logica resta esclusa. Si tratta naturalmente di un mezzo del quale è facile abusare. Il metodo impiegato in *Strano interludio* nel quale la maschera delle convenzioni sociali veniva tolta, ricorrendo a degli *à coté* disseminati nel parlato, non faceva altro che riecheggiare, in maniera alquanto goffa, quello che gli attori avevano già abilmente fatto capire. È bene notare che, nella descrizione di Eisenstein il film visivo è spesso soggettivo, cercando di riprodurre le immagini confuse fuggevoli causate dallo smarrimento e il vuoto che si fa nella mente quando è paralizzata da situazioni impossibili a risolversi. Finchè gli spettatori dei film non saranno preparati a fare lo sforzo di entrare per quanto è possibile nella psiche altrui, sforzo che alcuni di essi già fanno come i lettori dei romanzi introspettivi, non potranno essere realizzate alcune tra le più grandi possibilità del film.

Oggi mentre il romanzo si occupa forse anche troppo dei labirinti della psiche, il film non se ne occupa abbastanza. Per questo motivo la libera trasposizione dei rumori naturali sarà applicata con la maggior sicurezza, sebbene, s'intende, non sempre con la maggiore efficacia, quando il suono abbia significato obbiettivo. Nel *Disertore* ad esempio vi sono due sequenze che mostrano una nave in costruzione. I quadri rappresentano martelli, perforatrici, catene che cadono e lampeggiare di luci. I suoni, benchè presi dalla scena quale è, non verrebbero mai uditi insieme in nessuna parte della nave e ancora meno sarebbero confinati in quel complesso ritmo che Pudovchin ha loro imposto. Tuttavia non si provò alcun disagio nel vedere quella sequenza; le immagini e i suoni erano epitomi connesse e accuratissimamente scelte, di un lungo processo obbiettivo.

35) Ci occuperemo ora di alcune speciali applicazioni della musica, cominciando dalle più semplici, che hanno delle interferenze con la classificazione precedente. Gli esempi dell'uso imitativo della musica (definizione B. c. 1) sono molto rari, benchè si trovino nella sequenza iniziale delle *Luci della città* e nei primi cartoni animati di W. Disney. Specialmente un parlar gonfio di rettorica può esser volto in caricatura ricorrendo a suoni musicali deformati. È da quest'uso che sorge quello di commento. Lubitsch e René Clair furono i primi a

scoprire con quanta facilità si potesse volgere in ridicolo ciò che è solenne, senza alterare affatto le immagini, ma con un leggero commento musicale satirico. Questo metodo, benchè sia spesso divertente non è molto profondo. La vera comicità deve scaturire dalla situazione stessa quale è stata rivelata dall'artista e non deve essere sovrimposta ad essa mediante un commento epigrammatico.

36) L'uso evocativo della musica (definizioni B. c. 3.) può essere esteso fino a sostituire completamente la parola. Dipende dalle possibilità emotive (di cui si avvale l'opera lirica) insite in ogni musica, tranne che nella più alta, e si propone di farne uso associandola al film visivo, per esprimere ogni sentimento o fantasia del soggetto. Questo metodo corre il rischio di degenerare nel miscuglio di musiche prive di significato che abbiamo già deprecato, ma può anche essere di valido aiuto là ove agli effetti del taglio il film visivo deve esser lasciato libero dall'accompagnamento di rumori naturali. Così nei momenti più tranquilli del film può indicare per mezzo di leit-motifs il carattere di pensieri che non hanno alcun segno esteriore, oppure può preparare lo spettatore ad una nuova situazione che deve presentarsi successivamente. Ma quando l'azione si accelera, la musica emotiva o deve svolgersi per conto proprio (come nelle funzioni di contrasto che abbiamo già esaminate) o deve subordinarsi a una funzione meramente dinamica. (Definizioni B. c. 5). Non deve mai tentare di seguire emotivamente i rapidi cambiamenti di stati d'animo che il regista può voler suscitare negli spettatori (per esempio la battaglia e sequenza della borsa ne *La fine di S. Pietroburgo*). Nel *Disertore* si tentò invano una simile applicazione. La musica untuosa e melliflua che si udiva mentre i capitalisti filavano in varie direzioni nelle loro automobili, veniva bruscamente interrotta dai rumori naturali appena compariva la fanciulla che vendeva i giornali degli scioperanti. Ma quando si ritornava alle automobili si sentiva di nuovo la musica. Questo brusco cambiamento risultava urtante e così si perdevano gli effetti del montaggio sonoro.

37) Il valore dinamico della musica è considerevole. Impiegata come tale la musica del film, lo spartito non dovrebbe avere alcun valore indipendente e dovrebbe essere della massima semplicità mentre una singola frase musicale o un singolo gruppo di frasi dovrebbero esser ripetute continuamente con un continuo crescendo di volume e di ritmo per tutta la durata della sequenza. Lo spartito scritto da Ed-

mund Meissel per *Dieci giorni*, ampliato da E. Irving per *Ottobre* era perfettamente adatto a questo scopo. Il problema di adattare della musica ad un film già fatto è assai difficile perchè non deve nè ostacolare gli effetti che il regista si era proposto, nè aggiungere commenti o sfumature di significato proprio.

Un altro tipo di accompagnamento sonoro è quello in cui si combina simultaneamente l'uso realistico delle parole e il potere evocativo della musica. Così in *Estasi* alla musica erano state aggiunte alcune parole, ma esse disturbavano enormemente perchè non si fondevano mai coi personaggi e non sembravano essere pronunciate a guisa di commentario. Sembra che sia possibile combinare nella mente due impressioni distinte che si rivolgano nello stesso tempo a due diversi organi dei sensi. Questo solo è ciò che richiede da noi la musica evocativa e quella di contrasto. Ma il caso è diverso quando si tratti di un intreccio di suoni che ebbero origine in campi sonori diversi; finchè uno di essi si accontenta di scorrere come una corrente secondaria e quindi inavvertita (come avviene per il commento musicale dei film didascalici) non sorge alcuna difficoltà; ma appena entrambi assumono importanza, si avverte un senso di eterogeneità e lo spettatore resta insoddisfatto.

Forse sarà solo questione di abitudine, ma è certo che un tale sistema va molto al di là dei più liberi esempi di impiego del sonoro esaminati fino ad ora.

Il posto che spetta alla musica nel film è tuttora imprecisato, e rimane in gran parte un problema inesplorato. Non può esser discusso con la precisione usata per i fattori visivi che quasi tutti hanno avuto sullo schermo ampia possibilità di fornire le basi per un esame ampio e minuto.

Ci auguriamo tuttavia che le distinzioni che abbiamo fatto possano promuovere una qualche comprensione della musica e delle altre varietà del suono; un'analisi critica più ampia deve ancora attendere una maggior copia di esperimenti.

38) Non solo il regista ma anche lo sceneggiatore nell'elaborare il film debbono pensare all'utilizzazione di tutti questi mezzi sia meccanici che psichici. Finora siamo partiti dal presupposto che le due funzoni siano riunite in una sola persona, e, benchè non ci interessi la maniera con cui il lavoro venga praticamente diviso tra di loro dobbiamo esaminare una teoria sbagliata che è largamente diffusa. Il signor Dal-

ton, in un articolo intitolato « Il concetto errato del montaggio » (*) scrive: « Intendo demolirla (la teoria del montaggio di Culiesciof): e lo debbo fare come sceneggiatore perchè non ammetto una teoria che fa del regista il solo artista creatore del film e dello sceneggiatore un semplice assistente ». Questa ingenua confessione di un motivo interessato può parzialmente scusare l'errore che vizia il ragionamento del Dalton, ma poichè questo non procede in modo del tutto ingenuo sarà bene esaminarlo particolarmente. Dalton comincia assai giustamente col chiedersi: « Che cos'è il montaggio? È — egli dice — il frutto della teoria della composizione del Culiesciof ed è appoggiato dalla grande autorità di Pudovchin e di Eisenstein; perciò gli si attribuisce il merito dei successi di questi direttori ».

Egli prosegue poi esaminando un passo dello scritto di Pudovchin e con estrema facilità ne demolisce le varie asserzioni. Dopo aver avuto la bontà di ammettere *un granello di verità*, una *vaga percezione delle particolarità dell'arte cinematografica* egli afferma: « Non esiste quello che si chiama *montaggio* ». I doveri del regista, dopo che il film è stato girato, sono, in primo luogo, la scelta della migliore ripresa di ciascuna scena (quando ve ne sia più di una) e poi la riduzione di ogni quadro alla sua giusta lunghezza, cosa che è determinata intieramente dalla natura di ogni quadro e dal suo contenuto. Entrambe queste funzioni richiedono abilità, esperienza, discernimento sottile, ma nè l'una nè l'altra richiedono un'immaginazione creatrice ». « Il montaggio costruttivo è, naturalmente, un altro miraggio che ha la stessa origine ». « Gli eccellenti risultati ottenuti dai russi mediante il metodo mistico (?) si possono facilmente spiegare ricordando che essi riuniscono in una sola persona le funzioni di sceneggiatore e di regista ». Il Dalton conclude quindi soddisfatto: « La teoria di Culiesciof e con essa la teoria del *montaggio* e del *montaggio costruttivo* debbono essere demolite ed io spero di esserci riuscito esaurientemente ».

Il procedimento della sua argomentazione è il seguente: il brano citato dal Dalton si trova nel libro di Pudovchin, ma è un brano riportato dal Culiesciof ed è quello con cui questi propugnò nel 1923 la sua teoria. Come ogni tentativo per far ascoltare una verità mai riconosciuta fino allora esso doveva avere dunque una forma esagerata e polemica. La teoria fu ripudiata in quella forma apodittica ed assoluta sia dal Pu-

(*) *Cinema Quarterly*, Vol. I, n. 2.

dovchin che da Eisenstein i quali svilupparono e completarono il sistema, come si vede chiaramente nel libro del Pudovchin, al punto che esso finì quasi col non aver più rapporto colla primitiva idea del Culiesciof. È solo questa teoria completa ed elaborata, che è anche alla base del presente libro, quella che può dirsi la teoria del montaggio. Così il Dalton demolendo una teoria da lungo tempo abbandonata e associandola al nome di chi l'ha superata quasi dieci anni fa, giunge ad una conclusione che non ha nessun rapporto coi fatti. La situazione vera è questa: lo sceneggiatore può concepire preventivamente ogni particolare di ogni quadro e determinarne con precisione la lunghezza, può scrivere ogni parola necessaria, può annotare ogni rumore naturale e ogni brano di musica. In tal caso il regista è un semplice esecutore meccanico, un manipolatore di attori e di oggetti secondo una formula data. O, al contrario, il regista può fare a meno di una sceneggiatura scritta, girando tutto il film dal concetto che ha in mente e seguendo, anche nel montaggio, lo stesso metodo. Nè l'uno nè l'altro dei due estremi si riscontra facilmente nella pratica. La complessità dell'opera cinematografica che, anche a questo punto, avrà già colpito il lettore, unita alla impossibilità di girare le scene nell'ordine cronologico, richiede un programma scritto dell'azione che il regista prende come base del suo lavoro. Ma l'opera definitiva è il film e non la sceneggiatura; se lo sceneggiatore è necessario lo è solo come assistente, ed anche quando il regista scompare completamente per far posto all'autore, il procedimento del montaggio permane nella sua integrità. Qualcuno deve esserci a dare la creazione, che deve essere una creazione cinematografica e non letteraria, e se è lo sceneggiatore a fare il montaggio, questo potrà essere mal riuscito, ma non inesistente. L'opera del montaggio può esser lasciata all'uno o all'altro, o può esser divisa tra di loro, ma è sempre presente. La divisione del lavoro tra lo sceneggiatore e il regista può essere considerata come una forza d'attrito che tende ad ostacolare l'attuarsi di un'idea in un film. La comunione tra i due non può essere mai perfetta cosicchè le finezze che in altre circostanze avrebbero potuto ottenersi si obliterano e si perdono. Tutto quello che abbiamo detto partendo dall'ipotesi semplificatrice rimane vero qualitativamente quando si escluda tale ipotesi, ma vi sarà un attrito quantitativo a meno che il regista, come dovrebbe sempre avvenire, non scriva da sè la sua sceneggiatura.

Tecnica del film

2. — SINTESI

1) *Scopo di questo capitolo e di quello che precede.* 2) *Precedenti definizioni del montaggio: Dalton, Braun.* 3) *Il taglio.* 4) *Antitesi, implicazione e obliquità.* 5) *Il processo dialettico nella vita e nell'esperienza personale.* 6) *Il montaggio ritmico.* 7) *Sommario.* 8) *Montaggio ritmico di contrasto.* 9) *Funzione fondamentale del montaggio.* 10) *Montaggio primario.* 11) *Montaggio simultaneo.* 12) *Montaggio secondario e montaggio implicativo.* 13) *Un esempio per ogni tipo di montaggio.* 14) *Fattori contrari al montaggio.* 15) *Realismo del suono, solidità, differimento dei cambiamenti d'ambiente.* 16) *Movimento della camera.* 17) *L'astrazione.* 18) *La parola.* 19) *I titoli.* 20) *La similitudine visiva.* 21) *I rapporti.* 22) *La particella comparativa* come. 23) *Che cosa c'è da apprezzare in un film e come c'è da apprezzarlo.* 24) *Il rapporto della tecnica all'argomento.* 25) *Teorie teleologiche.* 26) *Teorie deontologiche.* 27) *Contrasti e paragoni.*

1) La struttura del cinema è stata ora analizzata sino al grado confacentesi ad uno studio introduttivo. Il metodo di *coeteris paribus* fu sempre seguito; poichè nello sviluppare un ampio panorama dell'argomento le numerose variabili colle quali può trovarsi alle prese il regista sono state poste da canto. Allora i sostituti del taglio, che è il passaggio più astratto e più semplice, furono esaminati uno per uno mentre nel campo dei fattori differenzianti le variabili ottiche e non ottiche, quelle statiche e quelle dinamiche, quelle naturali e quelle filmiche, rappresentavano la tappa della graduale complicazione del problema. Finalmente quando tutto si compose in un panorama complesso, l'aspetto strutturale del montaggio venne riferito alla sceneggiatura.

Partendo così da un certo numero di definizioni preliminari, si sono ordinati gli strumenti e i concetti base del cinema. Alcune critiche necessarie hanno cercato di sgomberare il terreno da precedenti ingombri; ma l'opera principale era quella di chiarire lo scopo e la natura degli strumenti costruttivi del film. Spiegare quale sia l'uso e lo scopo di questi strumenti è ora il nostro compito, e il fatto di primaria importanza da porre in rilievo in questo capitolo è, perciò, il metodo secondo il quale il film produce i suoi effetti. Abbiamo già trattato dei tipi di

film la cui tecnica rassomiglia a quella del teatro e che andrà studiata sui libri che trattano di teatro; qui noi ci occuperemo principalmente dei film che producono il loro effetto in modi non teatrali.

2) Queste proprietà del loro aspetto costruttivo sono state comunemente raggruppate nel termine *montaggio* moneta simbolica che per molti anni ha dilagato inflazionisticamente nel campo delle discussioni cinematografiche mentre il suo valore è stato sempre assai nebuloso. Per molto tempo il montaggio è stato definito « il taglio costruttivo », « la composizione creativa », « l'edizione del film » e poichè queste parole erano altrettanto oscure quanto la parola montaggio non riuscivano a chiarire nulla. Invero allo stadio più primitivo dell'errore, l'esistenza stessa del montaggio venne negata. Così l'asserzione del signor Dalton, che il montaggio è un mito, non è che affermare che non vi è nessun metodo di composizione proprio del cinema, cosa che lui stesso, come sceneggiatore, sarà il primo a negare. Se a questo metodo diamo il nome di montaggio, qualsiasi cosa, in ultima analisi esso dimostri di essere, tutti ammetteranno che esso esiste date le numerose qualità proprie alla sola cinematografia. Ma anche quelli che hanno capito questo, cadono spesso nell'errore a cui accennavamo prima, di definire il montaggio con le parole che non sono più chiare del termine da chiarire. Così il signor Braun in un articolo intitolato « Film: definizioni » dice: « il montaggio è l'edizione costruttiva del film. Esattamente *dove* e *quando* ogni quadro comincia e finisce. In un film una scena non ha alcun significato in sè e per sè. Quando è montata, quando è messa insieme ad altre scene, assume significato. Diventa montaggio costruttivo (edizione costruttiva del film) cioè secondo Robert Fairthorne *la manipolazione della sequenza e della durata per procurare l'effetto desiderato* » (*). Mentre sotto un titolo così pretenzioso potevamo attenderci una enunciazione autorevole acutamente formulata, tale definizione a nulla serve e non soddisfa. Colui che fa un film didascalico e taglia le sue striscie di pellicola per illustrare un commento regolato solo dalle esigenze grammatiche del racconto, è classificato insieme con colui che attua il film astratto, la lunghezza dei pezzi del quale, è determinata soltanto da una complicata formula ricavata empiricamente e dalla quale deriverà la produzione di

(*) *Film art.* Inverno 1933 p. 41. Il corsivo è dell'originale. C'è una forte somiglianza tra questo brano e le teorie di Culiesciof sorpassate da quasi dieci anni.

forme pure e l'emozione da esse suscitata. In entrambi i casi il montaggio intende « creare l'effetto desiderato » ma nel primo dipende esclusivamente da considerazioni grammaticali e scientifiche senza alcun riguardo alla proprietà del cinema; nel secondo da considerazioni d'ordine esclusivamente cinematografico. Definire il montaggio in modo tale da non far distinzioni tra questi diversissimi casi è altrettanto utile quanto dire che una banana è una barbabietola spiegando che entrambe sono commestibili. Ma il signor Braun è così soddisfatto della sua definizione che esclama: « Ecco perchè parliamo sempre di montaggio e andiamo ripetendo sempre montaggio, montaggio, montaggio ». Questo incantesimo verbale non dà prova di essere una nuova dialettica che ci porti a scoprire una nuova verità, ma un semplice soporifero borbottìo che induce il signor Braun nel dolce errore che egli si muova, mentre sta sempre fermo.

3) La prima particolarità strutturale (e non analitica) del cinema (*) è la presentazione discontinua. Alcuni entusiasti del cinema sono portati a considerare il taglio come una entità misteriosa, talmente considerevole è la forza che risulta da un mero trasferimento immediato, quasi un mezzo inesistente. È così sembrato a loro che il taglio fosse una nuova scoperta, e il montaggio un processo creativo quasi soprannaturale.

Altri, e soprattutto gli sceneggiatori e quelli che giungono al cinema dalla letteratura ritengono che il taglio sia una irritante interruzione, o al massimo lo considerano un sostituto convincente del cambiamento di scena del teatro. Questi perciò come abbiamo visto negano una qualsiasi vera esistenza al montaggio.

Entrambi i punti di vista sono troppo esagerati. Il taglio è antico quanto il contrasto: a parole latine seguono frasi anglosassoni; frasi lunghe si alternano a frasi brevi, a momenti di vigorosa attività succedono periodi di pace e di calma. Nella musica il *piano* cambia immediatamente nel *forte*: un contrasto che rinforza sia il precedente silenzio che il successivo volume sonoro. I becchini dell'*Amleto* e il portiere del *Macbeth* mostrano che si può inserire l'irrilevante per accrescere l'effetto e che passando bruscamente dal triviale al grandioso entrambi si potenziano, ma questo non vuol per nulla diminuire il valore eccezionalissimo del

(*) I due concetti hanno zone di interferenza e perciò non sono opposti come le specie esclusive per esempio i vivipari e gli ovipari.

montaggio nel film. Il contrasto acquisterà in valore quel che perde in difficoltà d'impiego; il cinema ha sviluppato il più diretto e più formidabile tra tutti i sistemi di contrasto; ha al suo attivo l'immediatezza dell'apparizione visiva, per mezzo della quale si produce un effetto assai più vivo sullo spettatore, benchè certo molto più superficiale che col lento sviluppo dei mezzi letterari. E inoltre si avvantaggia della spontaneità del suo meccanismo. Meno si vedono i mezzi coi quali si ottiene il contrasto e più questo diventa efficace. E per questo il teatro fa bene a usare maggiormente un metodo a lento flusso che non le nette antitesi; ma sarebbe sciocco per il cinema trascurare un'arma perfettissima che si è venuta a porre da sè nelle sue mani.

4) Conseguenza dell'antitesi è che l'effetto di un quadro diverge grandemente da quelli del suo predecessore e del suo successore, creando così un cozzare di sensazioni e di idee prodotte da quadri attigui; mentre da tal urto può sorgere una terza idea diversa da quelle di entrambi i suoi componenti. È questo quello che noi chiameremo montaggio. Non vi è nulla di radicalmente nuovo nella sua natura. L'uomo che non sa che cosa sia un'esplosione guarderebbe con indifferenza l'avvicinarsi di uno zolfanello ad una bomba; ma se egli sopravvivesse a questa sua prima esperienza l'idea di *esplosione* gli verrebbe subito in mente, ove le idee *fiammifero* e *bomba* gli venissero presentate in rapida successione. Questo procedimento diverrebbe di solito una deduzione o associazione, ma parlando di cinema è meglio riservargli una parola speciale che abbia caratteristiche proprie all'arte piuttosto che filosofiche e possa essere esteso senza sforzo dalla produzione con mezzi associativi di un dato effetto alla congiunzione fisica degli elementi visivi e auditivi, che, in ultima analisi, è la causa di tale effetto. Il montaggio, nelle sue varie forme, è alla base di ogni godimento che il pubblico può trarre da un vero film. È vero che la chiarezza espressiva dei singoli quadri e il valore dei suoni sono il risultato di un procedimento più diretto ed elementare. Ma le nette distinzioni tra un quadro e l'altro, tra quel che si vede e quel che si sente, tra un'idea e un'altra, mentre queste si svolgono pacificamente nell'intelletto dello spettatore. oppure urtano quella parte permanente della sua complessiva ideologia, forniscono occasioni per il montaggio, il quale, quando il cozzo è violento, è duro, è grossolano, ed è tanto più sottile e penetrante quanto più fine e sottile è la differenza tra gli elementi contrastanti.

La nostra definizione come quella del signor Braun fa fare al problema un solo passo avanti e lo lascia. I procedimenti dell'associazione d'idee

sono noti a tutti. Le leggi che la reggono sono competenza degli psicologhi e non si addice a chi non è uno specialista il sentenziarvi sopra. Ma allo stesso modo che l'economista non può essere disturbato da future scoperte o confusioni nel campo della psicologia, perchè economia e psicologia pur partendo dagli stessi dati elementari procedono in direzioni opposte, così la teoria del montaggio che noi qui proponiamo riposa tranquilla sulle medesime basi. Il suo vantaggio sulle altre teorie sopracitate consiste nell'attirare l'attenzione su di un fatto che, benchè da molto tempo noto, anche nel cinema viene quasi invariabilmente dimenticato. L'uso del sottinteso è stato riconosciuto nei casi in cui veniva usato anche nelle altre arti, ma i montaggi più elementari sono stati lasciati in disparte, o al massimo usati alla cieca e senza motivo.

5) Il montaggio quindi è il meccanismo di un metodo indiretto che appare non solo nelle grandi linee di un film, ma anche nei suoi dettagli, e mostrerò qui come in rapporto a questi metodi indiretti coincidano tecnica cinematografica e argomento d'indole individuale, allo stesso modo come dimostrerò, nel capitolo successivo, le coincidenze della tecnica coll'argomento d'indole sociale. Recentemente il Dr. Tylliard ha attirato l'attenzione sul fatto (*) che le grandi opere d'arte, sono per la loro stessa natura, indirette, vale a dire che, mentre le loro parti si riferiscono esplicitamente ai fatti che esse vanno narrando in superficie, il complesso che queste parti compongono trae un significato indiretto e implicito (che egli chiama « un grande luogo comune ») costituente il principale valore di un'opera d'arte. Questo luogo comune non viene nominato direttamente in nessuna parte, ma è ovunque implicito; e questo celarsi non è un semplice vezzoso inganno nè un cercare un'oscurità da sciarada, ma è una condizione dell'esperienza vissuta dall'artista, della verità che egli intende comunicare. Vediamo così che il *Saggio sull'uomo* di Pope contiene non uno solo, ma centinaia di grandi luoghi comuni: ma ognuno di essi è chiaramente espresso, per cui il lettore, per quanto possa essere ignorante è in grado di impadronirsene, proprio come li ha scritti l'autore senza doverne saggiare la validità attraverso la sua esperienza di vita. È un luogo comune della critica quello di porre la poesia didascalica come ultima tra le arti; il che non è altro se non dire che quando un artista definisce il suo atteggiamento morale, egli lo fa solo per via di esempi concreti

(*) *Poesia diretta e indiretta.*

non con massime generiche. In questo modo l'espressione artistica e la comunicazione si basano su di un fondo di esperienza comune poichè la verità contenuta nelle affermazioni indirette, non essendo formulata mediante idee, può essere solo afferrata da quelli che hanno avuto un'esperienza analoga a quella dell'artista. La dialettica, ovvero il sistema di affermazione, negazione e risoluzione, ha quindi una parte importante nel metodo artistico. Il metodo indiretto si rivolge ai vari aspetti dell'esperienza e ne desume una filosofia della vita, la dialettica è il principio in forza del quale si scelgono i diversi aspetti che, partendo da uno stadio primitivo della conciliazione delle antitesi, ci elevano a stadi sempre superiori.

Inoltre il procedimento dialettico è chiaramente in atto sia nella vita dell'individuo che in quella sociale. Nei vari periodi del suo sviluppo l'individuo parteggia volta a volta tutti i famosi contrasti che infine risolve: il classicismo e il romanticismo, il pensiero e l'azione, la spontaneità e il controllo di sè. Kuno Fische ha detto: « La vita rassomiglia a un dialogo poichè con l'età e coll'esperienza, i nostri punti di vista riguardo alle persone e alle cose, subiscono un lento e continuo cambiamento come le opinioni degl'interlocutori durante una animata e feconda conversazione. Questo cambiamento involontario e inevitabile nel nostro modo di considerare la vita e il mondo è l'essenza stessa dell'esperienza.

6) Il procedimento indiretto può esser considerato sotto due aspetti: di urto o contrasto, di mezzo dialettico, o per sottintesi. Il primo aspetto lo troviamo nella più primitiva e semplice forma di montaggio: il montaggio ritmico che analizzeremo per primo, il secondo aspetto si riscontra nella forma più progredita che vedremo in seguito.

Il montaggio ritmico fa un potente appello ai sensi, risvegliando passioni e attività primitive: le forme superiori di montaggio stimolano la mente e le emozioni più nobili. Il montaggio ritmico essendo la forma più suscettibile all'astrazione, sarà trattato più ampiamente di quel che la sua importanza non comporti; infatti esso dà luogo ad un metodo di analisi che conferisce una singolare chiarezza su alcune diramazioni del problema estetico, oltre a sollevare un certo numero di questioni di interesse speculativo. Il nostro metodo è grafico, e sarà quindi bene di vedere da quali presupposti parta, e di prevenire le critiche di coloro che possono pensare che esso abbia poco a che vedere con i fatti dell'esperienza; oppure, caso inverso, che sia così matematicamente esatto da rendere un

film piuttosto un risultato di calcoli che la creazione di una libera immaginazione guidata da un'accurata conoscenza della grammatica cinematografica.

Lo spettatore di una commedia, il lettore di un romanzo e l'ascoltatore di una composizione musicale sono consci di cambiamenti prodotti in loro da queste opere, cambiamenti che mutano essi stessi col procedere dell'opera. In tal modo si dice che la tensione drammatica di una rappresentazione teatrale cresce o decresce, che il suo effetto tragico si acuisce o si distende, e che l'interesse di un libro aumenta o diminuisce. I momenti culminanti ed i loro opposti rappresentano vertici e vallate di effetto che si verificano all'inizio, o prima dell'inizio, di qualche intervallo: i tratti ad andamento uniforme denotano un valore costante di effetto che continua per qualche tempo. Ma l'accrescimento e la diminuzione, l'altezza ed i valori massimi, sono segno di qualità commensurabili. Non basta affermare che uno stato emotivo può essere paragonato ad un altro stato della stessa emozione: quello che qui si afferma è che dei sentimenti d'ira possano essere messi a confronto con sentimenti di rincrescimento, e sentimenti di gioia con sentimenti di gelosia. Perciò, benchè non sarà mai possibile di assegnare a tali sentimenti un'unità di misura è possibile rappresentarli graficamente, ponendo il tempo su di una ordinata e la quantità di emozione, relativa a qualche base arbitraria, sull'altra coordinata.

Avendo già visto che il valore emotivo di un film è il risultato di due fattori indipendenti: il « contenuto » e la « frequenza del montaggio », e che ciascuno di questi è capace di agire nell'assenza dell'altro, passiamo ora a vedere la relazione quantitativa esistente tra il valore emotivo del montaggio e la frequenza di questo. La sorpresa causata dall'urto di quadri successivi produce un effetto cumulativo, poichè l'eccitamento vien costruito progressivamente col succedersi delle inquadrature. Se la sorpresa dovesse scemare con la stessa rapidità con la quale cresce, lo spettatore sentirebbe una serie di eccitamenti puramente momentanei e l'effetto totale non sarebbe affatto maggiore dopo l'ultima inquadratura che dopo la prima.

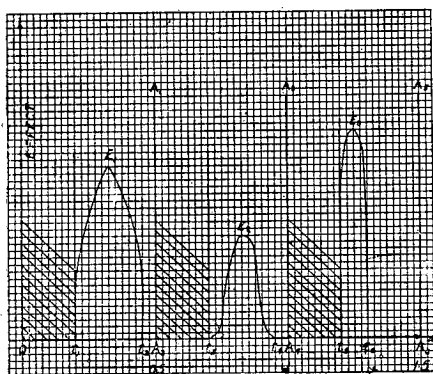



Figure 1

La fig. 1 rende più chiara questa parte della teoria.

La curva interrotta t_1 E_1 t_2 t_3 E_2 t_4 ... rappresenta la possibilità testè esclusa. I tagli sono rappresentati dalle linee A_1 A_2, A_3 A_4 ... che danno i tempi dei tagli coi loro punti di intersezione coll'asse x. Si vede che la frequenza del montaggio è di 120 al minuto. In questo grafico, come in quello successivo, il valore emotivo non si vede aumentare finchè non sia passato 1/5 di secondo dopo ogni taglio. Questa è una cifra approssimativa per la più breve lunghezza di inquadratura che può essere afferrata dalla mente umana.

Una inquadratura più breve non produce effetto alcuno, e quindi, in una inquadratura più lunga, qualsiasi parte di durata minore non produce neppur essa effetto alcuno. Si può benissimo supporre che il valore emotivo possa scendere a zero, tenuto conto che lo zero in questi grafici è arbitrario, qualche tempo dopo il verificarsi di un taglio. Vi sarà perciò una lunghezza di inquadratura tale che si raggiunge il valore emotivo zero subito prima che si verifichi un nuovo montaggio che l'aumenta da capo. Questa è la lunghezza minima di inquadratura che non produce alcuna accumulazione d'effetto. Ora se tale inquadratura di lunghezza minima viene lievemente contratta, rimarrà al momento del taglio un piccolo residuo di valore emotivo che si aggiungerà alla quantità prodotta dal montaggio seguente.

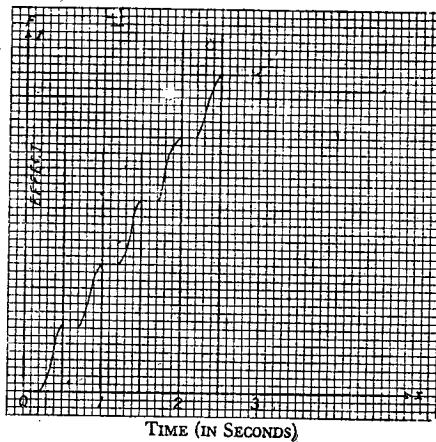
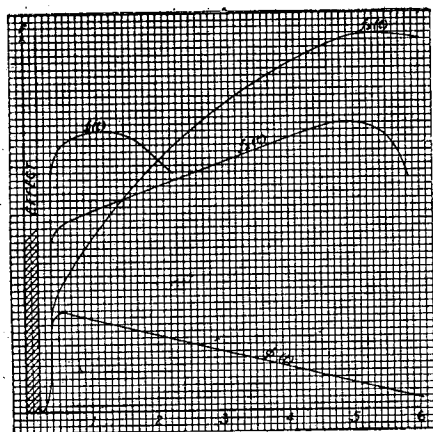
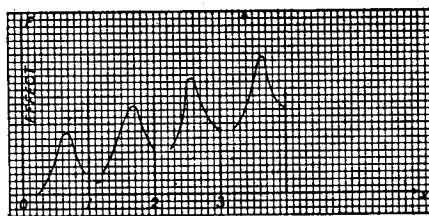
Così si vede che il valore emotivo del montaggio aumenta colla frequenza di esso. Nelle figure 2 e 3 una quantità costante di valore emotivo viene aggiunta dopo ciascun montaggio, ma col risultato che, dopo quattro secondi, si è prodotto un valore emotivo assai maggiore con la frequenza di 1/2 secondo che con quella di 1 secondo. C'è tuttavia un fattore che opera contro la creazione di valore emotivo. La sorpresa viene costantemente diminuita via via che il periodo di ripetizione si verifica più frequentemente. Per cui, dopo i primi tagli, gli aumenti di valore emotivo del montaggio diventano sempre più piccoli, finchè sono a malappena capaci di mantenere costante il totale con l'aiuto dei residui già menzionati. Per questo motivo, se vogliamo accrescere il totale, è necessario accelerare progres-

TIME (IN SECONDS)

Figure 2

sivamente la frequenza del montaggio introducendo così un secondo fattore a cooperare nella creazione del valore emotivo del montaggio stesso.

Prima che questa analisi possa essere di alcuna utilità al regista, uno studio del contenuto deve seguire quello del montaggio e, in seguito, esservi insieme combinato. L'effetto, o valore emotivo del contenuto, del materiale di un film è prodotto da un certo numero di fattori. Una inquadratura può avere molta bellezza intrinseca, ma poca connessione con la sequenza in cui è compresa; può essere assai importante, e tuttavia così familiare agli spettatori che il suo significato diventi subito chiaro; oppure avere così sottili riferimenti, od essere apparentemente in tale contrasto col resto, da causare per la sua assimilazione assai maggiori difficoltà di quel che comporti il suo posto nel film. Il valore emotivo, che qui è di contenuto, sarà prodotto da tutti i fattori operanti in una singola inquadratura e, dopo il primo apparire di questa, raggiungerà il suo vertice con diversi andamenti. Questa ascesa può anche essere rappresentata graficamente. Un contenuto semplice ed efficace produrrà un effetto subitaneo nello spettatore. Ma quando tutto il suo significato sarà stato afferrato, subentrerà un senso di noia e, come nel caso del valore emotivo del montaggio, l'effetto diminuirà. Se, al contrario, la inquadratura contiene del materiale di grande bellezza intrinseca o di alto significato pel contenuto del film, una prima comprensione di essa sarà raggiunta più lentamente di quel che avviene per il tipo di inquadratura precedentemente esaminato, e il suo effetto sarà di conseguenza più grande. Nella fig. 4 sono rappresentati esempi di questi due tipi di inquadrature rispettivamente dalle curve f_1 (t) e f_3 (t).

TIME (IN SECONDS)
Figure 3

TIME (IN SECONDS)
Figure 4

Coloro che hanno studiato dei dipinti più accuratamente che delle inquadrature, potranno forse essere sorpresi dall'affermazione che il massimo dell'effetto si raggiunga, al più, pochi secondi dopo l'istante

della presentazione, poichè sanno che una piena comprensione di un dipinto, può anche non esser mai raggiunta, nonostante ogni più lungo e più scrupoloso esame. Ma lo scopo dell'inquadratura è di essere un contributo, non un'entità indipendente.

Le più grandi unità dalla cui fusione emerge il film complessivo, debbono la loro esistenza alla molteplicità delle inquadrature che le compongono. Quindi ogni inquadratura aggiunge solo un frammento di effetto al totale: frammento il cui valore è dato dal contesto in cui si trova, dal suo contenuto e dal taglio. Le due curve del contenuto e del taglio possono ora essere combinate per qualche determinato materiale. C'è una sola curva del valore emotivo del montaggio, φ (t), perchè questa curva si riferisce, come si è detto, al caso limite nel quale l'effetto del contenuto sia stato ridotto a zero. Il suo valore per un dato tempo di proiezione, indicato in secondi sull'asse x della figura 4 e proporzionale alla frequenza del montaggio, può essere legittimamente considerato costante per qualsiasi periodo di tempo durante il quale tale frequenza di montaggio sarebbe normalmente usata. Perchè abbiamo sostenuto che due diversi fattori sono all'opera: uno che promuove, l'altro che ostacola l'accumulamento del valore emotivo del montaggio, e che dapprima prevale l'uno, poi l'altro. Il fattore ostacolante si manifesta più rapidamente nel caso di inquadrature brevi che in quello di inquadrature lunghe, perchè dipende da un'anticipazione giusta dell'istante del cambiamento d'inquadratura, e quindi nel suo effetto è proporzionale alla frequenza del montaggio. Così un dato numero di inquadrature, siano esse lunghe o brevi, produrranno la stessa flessione nella crescita del valore emotivo del montaggio, e sembra probabile che su un settore abbastanza ampio i fattori di accrescimento e di decrescenza finiranno coll'equilibrarsi. È il valore emotivo costante del montaggio che ne deriva che è indicato dalla curva φ (t) per una serie di lunghezze d'inquadratura, e quindi di frequenze di montaggio. Questa curva, per la sua stessa natura, può essere solo approssimativa, ma serve a mostrare come il valore emotivo del montaggio cresca rapidamente dopo il primo quinto di secondo della proiezione, quando si cominciano a distinguere le inquadrature fra di loro e ad avvertirne il contrasto, e dopo declina nel modo che dicemmo.

L'emozione provocata dal montaggio ritmico non è affatto riducibile a quel mero eccitamento che questo di per sè costruisce. Può derivare anche dal *contenuto* delle inquadrature dal cui semplice avvicinamento è stata prodotta, ed in tal modo essere usata per rinforzare o acuire que-

sti contenuti. Si potrebbero citare molti esempi di ciò: ricorderemo i camions che attraversano la frontiera franco-tedesca nella *Tragedia della miniera* (determinazione e tentativo improvvisi), e nello stesso film il minatore imprigionato che batte su un tubo per richiamare l'attenzione (disperazione e isterismo) ecc. ecc. L'enumerazione non esaurirà i possibili casi del principio in questione, e darà un'idea modesta delle sue possibilità; tuttavia gli esempi possono servire a stimolare la mente verso nuove scoperte.

Per produrre questo tipo semplice di montaggio ritmico, il regista dovrà ricorrere a delle inquadrature brevi al fine di trarre vantaggio della massima quantità di valore emotivo prodotto dal montaggio in sè e per sè. Egli dovrà anche semplificare e illuminare il suo materiale in modo che il significato di esso sia subito chiaro. La curva che si riferisce al contenuto monterà allora rapidamente e dovrà, come in f_1 (t), culminare in un alto valore emotivo di contenuto. Se il taglio si verifica prima che questo massimo sia raggiunto, il pubblico si sentirà insoddisfatto perchè l'inquadratura è stata tolta prima che esso l'abbia assimilata appieno; se dopo questo massimo, sarà insoddisfatto, perchè ha già assimilato tutto il contenuto dell'inquadratura, ed è impaziente che scompaia. Per questo motivo il taglio deve aver luogo al culmine della curva del contenuto. Se si vuole ottenere un effetto dignitoso o tragico, bisognerà ridurre il valore emotivo del montaggio, il cui effetto è opposto a questo, con un montaggio lento. In tal modo sorge l'occasione di scegliere un materiale di bellezza intrinseca e di più profondo significato, il quale, benchè possa produrre un effetto meno immediato sullo spettatore, raggiungerà un maggiore valore emotivo e lo comunicherà più profondamente del contenuto rappresentato da f_1 (t). Un esempio è dato da f_3 (t) ed un caso intermedio da f_2 (t).

7) Per concludere. La lunghezza ed il contenuto di un'inquadratura sono in stretta correlazione. Lo spirito di alcune scene è meglio espresso e comunicato da un montaggio rapido. In questo caso, il contenuto dei quadri deve essere semplificato nel significato e nella composizione in modo da essere facilmente assimilabile. Lo spirito di scene diverse richiederà un montaggio più lento e consentirà di dare più importanza alle singole inquadrature.

Nessun singolo tipo di montaggio deve predominare. Funzione del taglio è quella di dividere non solo le inquadrature, ma anche le se-

quenze, e il montaggio rapido e quello lento alternandosi rafforzano a vicenda i propri effetti.

È ora possibile introdurre una nuova complicazione. Benchè, come abbiamo già detto, una frequenza lenta di taglio sia necessaria per ottenere un effetto di serietà, non ci si può accontentare di un qualsiasi ritmo lento. Una frequenza lenta e irregolare non farà che ostacolare le intenzioni del regista; ma un ritmo misurato come quello della musica, benchè fornisca poca accumulazione di valore emotivo del montaggio, sarà sempre utile. Lo spettatore attento ricorderà l'intervento tra due tagli successivi che egli paragonerà all'intervallo seguente; proprio come il lettore di una poesia ricorderà la finale di un verso, finchè spesso dopo altri non troverà la rima aspettata. E l'attesa protratta aumenta la soddisfazione con la quale termina. Così mediante il susseguirsi di attesa, soddisfazione e insoddisfazione lo spettatore acquista la coscienza di un gran numero di ritmi non troppo lontani e complicati. Essi sembreranno confusi ed arbitrari, ma l'abitudine estenderà i confini entro i quali essi possono essere considerati e proficuamente usati. Anche se il montaggio ritmico non avesse alcun'altra funzione servirebbe in questo modo a svegliare e a tenere desta l'attenzione dello spettatore. Da molto tempo ci si è accorti in teatro che la variazione del ritmo è essenziale per non richiedere sforzi impossibili all'attenzione dello spettatore. Anche la più profonda tragedia per essere espressa nel modo migliore non vuole un metodo lentissimo anche se assai intenso; ma al contrario richiederà in alcune parti di essere accelerata al fine di rafforzare la pausa o la tragicità di altre. Spesso ciò si ottiene alleggerendo o accelerando i vari ritmi del dialogo, mettendoli in contrasto, e contando gli aggruppamenti dei personaggi, espedienti che non possono essere applicati se non in minima parte al tipo di film che più si confà al cinema. La migliore soluzione è data dal montaggio ritmico coi suoi corollari di composizione. Si può citare *Ottobre* come esempio. Per tutte le due ore e mezzo di visione non stancò nè stuccò mai il pubblico, benchè il complicato intrigo di vicende che portava alla rivoluzione di ottobre non potesse offrire troppo interesse a uno straniero, allorchè presentato sotto il parzialissimo punto di vista di un propagandista sovietico. E invece *L'ebreo errante* (Elvey 1933) che durava meno di due ore, presto diventava pesante e monotono. In entrambi questi film si doveva preludiare con una sequenza necessariamente assai lenta e suggestiva.

Ma Eisenstein aveva preparato i suoi spettatori stimolandoli e interessandoli profondamente. E sebbene avesse ottenuto questo soprattutto

collo svolgersi del suo racconto, tuttavia in gran parte l'interesse era dovuto anche alle variazioni della frequenza del taglio ed al ritmo del montaggio. La sua sequenza lenta fu un completo successo. Al contrario Elvery che aveva dalla sua parte i vantaggi di un racconto individuale invece che una tesi storica deformata, riuscì noioso sin dall'inizio. Il suo film procedeva per fasi lente e irregolari cosicchè l'ultima sequenza, benchè per sè stessa suggestiva, trovava il pubblico intorpidito e inerte.

8) Ma vi è un altro campo di esperimenti pel montaggio ritmico che, eventualmente, si dimostrerà più fecondo del primo. In questo il ritmo del montaggio non viene usato per rinforzare, ma per contrastare col contenuto, e per recare un altro filo al significato della trama. Gran parte della recente prosa di James Joyce richiede questa assimilazione simultanea di un gran numero di diversi ritmi e significati. Naturalmente si corre il pericolo che la comprensione diventi così laboriosa da far sparire il godimento. Ma anche il rimedio è a portata di mano; perchè il lettore dovrà stare assai più di prima all'erta pronto a cogliere i sottintesi e i contrasti verbali. In egual modo il frequentatore di cinema dovrà badare ai ritmi del montaggio che rendono sfumature non visibili negli altri e più ovvi elementi del film. Porterò un esempio di ciò in questo stesso capitolo quando chiarirò i rapporti tra i diversi tipi di montaggio.

9) Lasciando ora il campo del contrasto giungiamo a quello delle allusioni. Una delle più importanti funzioni del montaggio è quella di stimolare concetti generali che non avrebbero potuto essere espressi con mezzi puramente visivi. Nella poesia *La terra* di V. Sackville-West si trovano i seguenti versi:

E all'unisono è umìle ed infinito;
Così il villano che in oscuro calle
Riede all'ostello
Scorge in ciel la falce
mentre nel pugno serra il suo falcetto

Così grande è il potere della parola ad evocare i concetti universali, che il poeta comincia con un'affermazione d'indole generale per passare in seguito ad illustrarla con un esempio. Ma al cinema il verso

E all'unisono è umìle ed infinito

non può essere espresso direttamente con mezzi visivi, *umìle* può essere solo reso con un esempio di umiltà, mentre *infinito* non può essere reso affatto. Ma il cinema soffrirebbe una ben grande limitazione se dovesse

limitarsi a dei particolari partendo dai quali il poeta e il drammaturgo possono adombrare verità universali.

Finora non è stato possibile superare questo problema, almeno per quel che riguarda gli elementi primari del film. È vero che nelle sfere più alte dell'apprezzamento di un film il cinema ha già raggiunto la letteratura e il teatro, almeno in teoria, poichè si son potute scorgere delle illazioni in sequenze di azioni. Ma, se è seguendo queste direttive che il film ha da essere un più duttile mezzo di esperienza, ciò avverrà solo attenendosi più strettamente ai metodi del teatro. Una recitazione migliore, un'espressione più significativa, un dialogo che può assolvere il suo compito senza ricorrere alle frasi quotidiane e fruste, tutte queste cose benchè possano migliorare il livello della commedia cinematografica si confarrebbero ancor meglio alla commedia di teatro.

10) Vi è tuttavia un altro metodo che ha il vantaggio di lasciar libero il fattore sonoro nella sua azione indipendente sebbene coordinata. Questo è il metodo del montaggio primario, ed una chiara nozione di esso non solo faciliterà la scoperta delle idee generali che il quadro di semplici casi particolari possono produrre alla mente, ma aiuterà anche a sistemare quella congiunzione di quadri che in alcune determinate circostanze raggiunge tale scopo. Torniamo al primo esempio tratto da *La terra*. Il sistema tradizionale di filmare una scena descritta sarebbe più o meno il seguente. Il villano visto mentre cammina stanco lungo un viottolo, mentre la camera lo segue fedelmente in carrellata per tenerlo sempre nello stesso punto dell'inquadratura. Quand'egli movendo il braccio scorge il falcetto che si muove mentre l'uomo passa, se ne potrebbe fissare benissimo l'aspetto, aiutandosi eventualmente con una sfumatura di rallentatore. Montata con un'altra inquadratura statica della falce del cielo si metterebbe lo spettatore di fronte a una rassomiglianza evidente, non più offuscata dall'uomo che cammina, e dalla carrellata delle parti irrilevanti del cielo, tutti elementi inseparabili nel metodo consueto. L'urto delle idee di una falce terrena e di una celeste produrrebbe ora un'idea di affinità generale, resa più efficace dal contrasto tra l'umile figura del contadino e la magnificenza dei cieli. Si potrebbero dare innumerevoli esempi di occasioni che son state perse in questo campo; spesso il regista aggruppa qualche battuta di dialogo o un commento sonoro in casi in cui un po' di riflessione avrebbe indicato una soluzione mediante il montaggio, ovvero altri casi, in cui la parola non faceva che ripetere un'idea già pie-

namente espressa dalle immagini. Si può dare un esempio di ciascuno di questi due casi. In *Enrico VIII* (A. Korda, 1933) Anna Bolena mentre saliva al patibolo faceva un'osservazione sulla bellezza della giornata, con un taglio si passava a Jane Seymour che faceva un'osservazione quasi simile mentre faceva i suoi preparativi di nozze. Questo sistema infantile di far rilevare un contrasto semplice ma significativo, diluiva l'effetto. La coincidenza forzata dei due commenti e il passaggio di un ambiente sonoro ad un altro completamente diverso guastò un'annotazione che, privata di semplicità, non valeva più nulla. Se il regista avesse mantenuto la sua eccellente inquadratura di Anna Bolena che saliva il patibolo profilandosi contro un cielo d'estate, e poi, subito dopo, avesse mostrato per un attimo Jane Seymour che affacciata sorrideva alla finestra a guardare il giardino luminoso, avrebbe prodotto l'effetto desiderato, senza almeno gli svantaggi connessi col metodo che egli usò.

Si poteva rilevare il secondo errore in *Inghilterra industriale* (Grierson-Flaherty, 1933) che voleva mostrare come dietro il fumo, la grande mole e la produzione in massa dell'industria moderna, sia ancora l'artigiano che dice l'ultima parola. Il montaggio era ottimo. Lo specialista che quando le macchine avevano raggiunto i loro limiti di precisione, prendeva il motore di un compressore per l'ultima rifinitura; i vecchi che ancora soffiano i migliori pezzi delle vetrerie, come li hanno soffiati i loro predecessori per intieri millenni. Si vedevano questi cooperare coi complicatissimi macchinari che, contrariamente a quel che si potrebbe supporre, non li hanno soppiantati. Tutto ciò era reso perfettamente evidente dalla sistemazione dei quadri che abbiamo cercato di indicare in questa breve descrizione; ma era aggiunto al film visivo un commento orale che, per lo più, non faceva che ripetere quel che già si era capito perfettamente. Ne risultava un senso di irritazione alla presunta stupidità del pubblico. Una migliore comprensione del montaggio avrebbe permesso di raggiungere con mezzi puramente visivi qualsiasi grado di evidenza, mentre arricchendo la parte visibile, che è quella più propria del cinema, non avrebbe irritato le menti non del tutto pigre degli spettatori.

11) Abbiamo cercato di dimostrare come, in molti casi, l'attuale funzione del linguaggio può essere resa con mezzi visivi. In tal modo si svincola il sonoro consentendogli di divergere e convergere ad angoli diversi, da svolgersi parallelamente più o meno vicini, ed anche di coincidere col film visivo. I mezzi mediante i quali si raggiungono questi

effetti sono già stati descritti; ma vi è un altro effetto più complicato che appartiene al montaggio. Abbiamo visto che i contenuti di due quadri contigui non solo possono avere effetti indipendenti, ma possono produrre un terzo effetto che sorge dalla loro contiguità stessa. Similmente un'intiera sequenza del film visivo può produrre un effetto singolo (in realtà un complesso di valori di contenuto e di montaggio) mentre la colonna sonora può dare un altro effetto distinto; e l'urto che producono i due nella mente, ne produrrà un terzo. Questo è il montaggio simultaneo e se ne può dar subito un esempio per mostrare di che valore può essere per un regista un concetto chiaro e preciso di esso.

Il ribelle (*) narrava la storia delle ostilità dei contadini bavaresi all'invasione napoleonica del 1809. L'ultima sequenza si svolgeva così. I tre capi ribelli, essendo stati catturati dopo una sconfitta, erano condannati alla fucilazione. Erano collocati davanti al plotone d'esecuzione, si leggeva loro la sentenza e durante tutta questa parte il suono era realistico. I soldati sparavano e si vedevano di nuovo i ribelli che cadevano nella polvere. Ma ora si udivano vagamente le note di un inno patriottico; gli spiriti dei caduti sorgevano dai loro corpi e cantando gagliardamente marciavano alla testa delle truppe paesane salendo sul bordo di una nuvola lontana, finchè finalmente mentre il canto giungeva al crescendo finale sparivano nei cieli (**). La nobile devozione dei bavaresi che sin qui era stata ben resa contrastava stranamente col rudimentale concetto dei valori spirituali rivelati dagli ultimi quadri; ma, benchè vi fosse anche qui un certo montaggio, esso non faceva che porre in rilievo l'incoerenza stilistica delle diverse parti del film.

Se fossero stati ben compresi i principi del montaggio simultaneo, il metodo seguente avrebbe indicato il mezzo per superare la difficoltà. La cattura dei ribelli avrebbe coinciso con le prime deboli note dell'inno che sarebbe andato aumentando d'intensità mentre gli uomini erano condotti al luogo del supplizio e il plotone d'esecuzione si esercitava al bersaglio su di loro. Mentre cadevano al suolo il canto avrebbe raggiunto il culmine, sembrando venire da una gran massa di contadini bavaresi e qui il film avrebbe dovuto terminare. Dobbiamo dire innanzi tutto, per rimuovere una obbiezione iniziale, che dove l'azione è così familiare e

(*) Condirezione di L. Trenker.

(**) Vedi anche la fine dei *Tre moschettieri* e di *Il mistero della vita* in cui un certo numero di persone nude, decorosamente sfumate si spingevano a vicenda su per un sentiero roccioso che conduceva a un cielo umanistico.

chiaramente compresa non c'è nessun bisogno di rumori naturali. La lettura della sentenza ad alta voce, il caricamento dei moschetti puntati sui condannati, e la detonazione finale eran tutte cose previste e non produssero quindi alcun effetto. Ecco perchè i benefici del montaggio simultaneo sarebbero stati quasi un puro guadagno; perchè il contrasto dell'ignominoso fallimento della rivolta e della sconfitta completa dei suoi capi, con le note sempre più trionfali del canto avrebbe evocato con la massima brevità e la massima forza d'alto contrasto, la sconfitta inevitabile e momentanea di un popolo e la sua fermezza a non rassegnarsi al giogo napoleonico, il suo culto degli eroi nazionali, la sua ferma decisione di morire pur di vedere libera la patria.

Perciò ogni qualvolta due temi diversi e contrastanti debbano essere presentati insieme il regista ha sempre questo metodo a sua disposizione. Vediamo così che le ricerche e gli esperimenti che furono dedicati al film muto non andarono sprecati, perchè si rivolgevano principalmente a scoprire sostituti visivi di suoni, così da non dover rimpiangere l'assenza di questi suoni. Il montaggio simultaneo è la presentazione simultanea di due entità; un film muto costruito in modo da offrire montaggi primari, ritmici, implicativi e ideologici e tale da poter fare a meno del suono, e una colonna sonora composta di dialogo, di rumori naturali o di musica, avente un'esistenza indipendente. Benchè in sede di analisi queste due entità possano essere separate per maggiore comodità, tuttavia esse sono complementari e debbono essere concepite insieme dal regista.

12) Il montaggio secondario non abbisogna di illustrazioni, perchè, come si vedrà dallo schema accluso in fine, i suoi componenti sono i prodotti dei tipi elementari di montaggio già descritti. Passiamo così al montaggio implicativo che è di un'estensione lieve, ma utile del montaggio primario. Il primo si occupa di creare un terzo concetto da due concetti derivanti da due sequenze successive; il secondo si occupa di far sorgere un nuovo concetto da due quadri successivi. La modificazione suggerita per una sequenza di *Enrico VIII* era un esempio di montaggio primario perchè era ridotta a due quadri; il tema di *Inghilterra industriale* era un esempio di montaggio implicativo. Si possono dare altri esempi di questi due tipi per illustrare le loro somiglianze e le loro differenze. Nel film di Basil Wright *La campagna viene in città* vi era un brevissimo quadro di un coniglio che rosicchiava qualche cosa per terra. Il quadro successivo mostrava delle donne, in un campo, chine su delle

piante che legavano in mazzi. Questo era un perfetto uso elementare di montaggio primario allo scopo di comprimerne l'espressione. I conigli che rosicchiano vengono necessariamente associati all'idea della lattuga. Il concetto di lattuga nasceva nel primo quadro e passava nel secondo nel quale comprendevamo che le donne stavano legando dei mazzi di lattuga benchè ciò non fosse visibile alla distanza dalla quale il quadro era stato ripreso. Inoltre tale interpretazione del montaggio veniva confermata dall'assenza di significato del primo quadro se non sotto questo punto di vista.

Questo metodo indiretto rendeva il particolare assai più vivo che se si fosse ricorso ad un primo piano perchè quasi sempre l'implicito colpisce più dell'esplicito.

Nello stesso film si trovava un buon esempio di montaggio implicativo. La sequenza di apertura mostrava una comitiva di escursionisti, che fermi sulla cima di una collina contemplavano il paesaggio. I quadri successivi mostravano una quieta campagna divisa in vari appezzamenti, un campo d'erba ondeggiante, le galline che becchettavano nell'aia, mentre il becchime veniva sparso con tutta calma. La scena successiva cominciava con la visione di una modernissima stazione di pollicultura in cui le galline erano contrassegnate e registrate con precisione scientifica. Tuttavia si battevano ancora per il cibo come si erano viste fare nelle condizioni di prima. La sequenza continuava mostrando metodi moderni di cultura floreale, e latterie modello (*). Col semplice metraggio o senza bisogno di ricorrere ad una sola parola scritta o parlata si comunicavano, per mezzo di una breve e semplice successione di quadri le idee che ora esporremo. Gli escursionisti vedevano solo la bellezza romantica della campagna e immaginavano che essa procedesse ora come aveva fatto per molte centinaia di anni, calma, pacifica e lontana dalla continua attività della vita industriale. Ma, in realtà, ciò è del tutto falso, la campagna lavora in strettissima colleganza colla città, la scienza controlla e coordina la vita delle galline (come inciso: esse ignorano il loro posto nel sistema) la scienza regolarizza e igienizza la produzione del latte, trasforma i garzoni di fattoria in tecnici specializzati, non distrugge il fascino romantico della campagna, ma pone accanto alla sua qualità poetica il rigore dell'efficienza.

(*) Questa descrizione è stata semplificata per brevità e non rende adeguata giustizia alle altre idee contenute nel brano del film.

13) Avendo ora visto i vari tipi di montaggio passiamo ad analizzare un esempio in cui tutti questi vi prendano parte simultaneamente. Scegliamo per criticarlo un film che è stato mostrato recentemente in molti luoghi cosicchè il lettore che non l'ha visto può facilmente vederlo. *L'Imperatore Jones* tratto da un dramma di Eugenio O' Neil descrive l'ascesa e poi la rovina di un negro americano. Liberandosi senza pietà della gente che lo ha aiutato, appena non gli è più utile, il protagonista, da inserviente di vagone-letto, diventa imperatore d'un isolotto dove può infine sfogare la sua insaziabile brama di potere spietato e tirannico. Dopo un po', come egli aveva previsto, i suoi sudditi si ribellano, ma in segreto egli aveva preparato già la sua fuga, per cui si allontana con piena tranquillità. Tuttavia i ribelli, fermamente decisi a catturarlo, si mettono a percuotere un grande tamburo con ritmo lento e monotono, il cui suono accompagna il fuggiasco mentre assai lontano egli attraversa una foresta per giungere al mare. A questo punto cominciava l'ultima e più importante sequenza che durava più di quindici minuti. Sin dall'inizio essa veniva guastata da una colorazione giallo-verde (che doveva simboleggiare il chiaro di luna) e da una foresta terribilmente falsa che ad un critico fece l'effetto di una serra d'albergo di secondo ordine. Ma queste sono inezie se si pensa alla cattiva tecnica di cui ci si servì. Lo scopo della sequenza era quello di mostrare il graduale decadere dell'uomo, dall'orgoglio e dalla maestà della sua uniforme d'imperatore all'abbietto terrore del selvaggio. Il ricordo di episodi della sua vita passata lo ossessiona, e si accanisce a tormentarlo: la partita di dadi durante la quale egli aveva ucciso il suo amico, la ciurma dei suoi compagni di catena. Ed egli cercava di sfuggire a queste immagini pensando alla chiesa battista dove era stato fanciullo. Ognuno di questi ricordi compariva in una specie di piccolo medaglione in mezzo ad un cespuglio o a un recesso della foresta. L'imperatore terrorizzato retrocedeva e riusciva a far sparire le immagini solo sparando contro di loro le palle destinate ai suoi inseguitori. L'effetto di questa trovata era semplicemente ridicolo perchè gli spettatori rimanevano sospesi tra la foresta vera e gli episodi immaginati; la foresta sboccava nell'irrealtà, ma gli episodi irreali mancavano di quella corposità che terrorizzava l'imperatore.

Paragonate questo procedimento col metodo del montaggio. È necessario mantenere il film visivo intatto acciocchè possa produrre il suo effetto da solo. A questo scopo dapprima si sarebbe dovuto prendere l'imperatore dal basso mentre penetrava orgogliosamente nella foresta lasciando il suo regno allo stesso modo come se n'era impossessato. Ma

quando cominciava ad essere preso da dubbi insidiosi e dal terrore, la camera avrebbe dovuto salire sempre più in sù, finchè, dalle cime degli alberi avesse rivelato la sua miserabile nullità mentre fuggiva qua e là in preda al cieco panico. La macchina avrebbe dovuto scendere solo per inquadrare dal basso i tronchi di quegli stessi alberi, allo scopo di renderne la grandezza e il mistero che dapprima lo intimorivano, e che poi lo sconvolsero. Queste idee sarebbero scaturite naturalmente dai quadri fissi riuniti insieme mediante montaggi primari e implicativi. Poichè sarebbe occorso usare il fattore sonoro non realisticamente, sarebbe stato poi necessario trovare un sostituto visivo dei monotoni colpi di tam-tam che con i suoi selvaggi sottintesi dovevano distruggere la sua arrogante fiducia. E qui avrebbe potuto trovare opportune applicazioni il montaggio ritmico. I quadri che abbiamo or ora descritti avrebbero dovuto esser tagliati a un ritmo uguale e quasi uniforme, accelerando appena un po' quando la paura cominciava a prenderlo (semplificando a questo punto il materiale) e rallentando un po' appena egli credeva di trovare un motivo di momentaneo conforto (e qui si sarebbe potuto usare del materiale di maggiore importanza).

Passando poi al montaggio simultaneo avremmo trovato ora il fattore sonoro libero da qualsiasi intrusione naturalistica. Per cui il ruzzolare dei dadi, i colpi delle accette manovrate dai galeotti, i canti dei battisti, avrebbero potuto ottenere il loro pieno valore, acquistando forza via via che l'imperatore si trasformava in selvaggio sotto l'incubo dei ricordi. Il contrasto tra questi suoni reali e inequivocabili, l'alto silenzio della foresta e lo stato di eccitazione febbrile del negro, avrebbero di gran lunga superato l'effetto prodotto da una figura in concitato soliloquio che fa dei gesti alla forma vaga di un uomo dentro un cespuglio. Alla fine di ciascun ricordo il colpo di revolver avrebbe reso più evidente il pietoso suo turbamento che gli faceva credere di poter uccidere dei fantasmi a revolverate. A tutta prima il colpo avrebbe potuto sembrare appartenere al mondo vero, ma solo uditivo, se non si fosse visto il revolver puntato contro gli alberi immoti e la sua eco non si fosse spenta in lontananza.

Infine tutta la sequenza si sarebbe potuta fondare sul montaggio ideologico perchè ognuno sa che il negro desidera con tutte le sue forze le comodità e il potere che dà la vita civile, ma che in lui l'uomo primitivo si trova ancor più a fior di pelle che in noi, il che spiega la bramosia di magnificenza e di autorità che aveva Jones e il suo improvviso e patetico decadere sino alla sua morte animalesca.

14) Vi sono diversi fattori a disposizione del regista che ostacolano l'uso del montaggio. Questi fattori, che furono in prevalenza descritti nell'ultimo capitolo, influiscono in vario grado sulle possibilità del montaggio e saranno descritti in un ordine ascendente d'importanza, mentre rileviamo che anche i vari tipi di montaggio ne subiscono l'influenza in grado diverso. Per diminuire la complessità delle analisi ci basti dire che i tipi elementari di montaggio ne risentono più dei tipi complessi, cosicchè impiegando i fattori sfavorevoli al montaggio si raggiunge il risultato di avvicinare sempre più il cinema al teatro. *Per definizione* i veri film sono quelli che scartano procedimenti teatrali ogni qualvolta il cinema offre un sostituto di essi tratto dal suo proprio arsenale di risorse. Si è già discusso, se il teatro di palcoscenico sia superiore al teatro cinematografico. La questione se il vero film sia superiore al teatro (cioè se esso sia un mezzo di espressione più ricco e più duttile) dovrebbe essere lasciata all'avvenire. Ma anche se si dovesse finire coll'ammettere l'inferiorità del film non si può partire da una tale premessa e i registi hanno la piena responsabilità di esplorare ogni risorsa del loro campo prima di togliere a prestito dal campo altrui. Perciò i fattori sfavorevoli al montaggio dovranno essere considerati come armi di eccezione; il loro uso sarà giustificato solo quando i montaggi complessi che con essi si ottengono (che sono comuni al teatro e al cinema) abbiano evidentissimi vantaggi nei confronti dei montaggi elementari propri del cinema che essi paralizzano. Indicato per lo schermo sarà soprattutto quel soggetto o quel *treatment* in cui i fattori sfavorevoli al montaggio sono più completamente in sottordine.

15) Un perfetto realismo del sonoro è quasi incompatibile con un montaggio ritmico calcolato. Solo nel più raro dei casi il dialogo di 15 o 20 quadri coinciderà, come lunghezza, coi quadri selezionati con uno scopo diverso; nè si può obbiettare cura unica dover essere quella di tenere abbastanza breve il dialogo sì che non possa offrire alcun impedimento al montaggio che deve procedere liberamente. Innanzi tutto non si possono porre delle pause al termine di parte di un discorso senza un buon motivo e poi il montaggio ritmico richiede spesso dei quadri della durata di un quinto di secondo, tempo di gran lunga troppo breve per formulare qualcosa di comprensibile. Invece il contrappunto realistico è pienamente compatibile col montaggio ritmico, ed infatti si hanno combinazioni di questi due elementi nella sequenza dell'adunanza per lo sciopero nel film *Il disertore* alla quale già ci riferimmo. *A fortiori* non

si avrà nessuna difficoltà usando anche più liberamente il suono. Dobbiamo ora osservare come un marcato aumento di solidità apparente toglierà vita ad ogni tipo di montaggio (benchè in grado diverso) rendendo i passaggi da un luogo a un altro intollerabilmente bruschi. Sembrerà allo spettatore di essere sollevato corporalmente e trasportato dall'uno all'altro luogo. Naturalmente questa obbiezione sarà tanto più valida quanto più forte sarà l'impressione di solidità data dal film.

I sostituti del taglio indeboliscono sempre e spesso distruggono il montaggio ritmico (*) ma in qualche rara occasione rafforzano il montaggio primario specialmente se si fa uso intelligente della dissolvenza. Il passaggio di mascherino è quasi sempre inutile.

16) Abbiamo visto nell'ultimo capitolo che l'importanza di questi tre fattori (il realismo del suono, la solidità e le transizioni ritardate) è solo occasionale per cui essi non oppongono alcun ostacolo insormontabile ai tipi elementari di montaggio. Ma vi è un fattore della massima importanza sotto questo punto di vista che ci pone dinanzi a un dilemma fondamentale. È il movimento della camera. Abbiamo già visto che non si può riprodurre il meccanismo dell'attenzione per mezzo dei movimenti della camera. Quando, per altri motivi, si ricorrerà al movimento della camera, maggiore uso se ne farà, e più difficile diverrà servirsi dei montaggi elementari; perchè la fluidità che è propria della camera in moto rimpiazzerà e non rinforzerà lo stile brusco di codesti montaggi. Specialmente il lavoro di Pabst, quando era suo operatore F. A. Wagner abbondava di riprese in movimento. Di solito Pabst le adoperava riportando il movimento da un quadro all'altro (poichè ciò si otteneva meglio con una perfetta uniformità di moto della camera piuttosto che del materiale) e trovavano la loro giustificazione nell'abilità a creare un'attesa durante una lunga serie di azioni simili. Si ha un esempio di questa maniera caratteristica ne *La tragedia della miniera* in cui vi era una lunga carrellata in una galleria della miniera. Dapprima tutto taceva, ma a poco a poco si udiva un lungo fruscio e un crepitio finchè la camera, girando attorno a un masso sporgente di carbone scopriva la fiammella di gas che doveva tosto portare alla distruzione la miniera e al seppellimento dei minatori. La seconda caratteristica è facilmente rintracciabile

(*) Nel complesso dei film muti di Eisenstein si trovano tre dissolvenze e nessun passaggio di mascherino.

nella prima sequenza di *Westfront* in cui la camera seguiva una colonna di uomini che si avvicinavano alle trincee di prima linea che erano sotto il fuoco. Il loro cammino era tutto monotonamente eguale e sarebbe bastato prenderne un momento per rappresentarlo nella sua totalità; ma la camera muovendosi parallelamente agli uomini, lo spettatore veniva attirato nel loro ambiente e si sentiva anche lui spinto come erano spinti loro verso il soffocamento sotterra e verso la morte.

I due casi esaminati possono essere considerati come esempi dei due metodi. Il primo crea uno stato d'animo d'anticipazione che mancherà di prodursi solo se questo mezzo è stato usato ripetutamente per giungere ad un'emozione fittizia. Ciò naturalmente è cosa comune nel cinema commerciale in cui i movimenti di macchina dovrebbero essere aboliti quasi senza eccezione, il che importerebbe una completa rifusione del soggetto che dovrebbe esser trattato in termini cinematografici anzichè teatrali. Ma probabilmente neanche questo varrebbe a smuovere l'industria del cinema dalle sue apatiche consuetudini di plagio, dato che, anche quando i primi apparecchi sonori richiedevano la camera fissa, anche allora si producevano commedie ma d'un genere assai più smorto e snervante dalle attuali ben congegnate commedie cinematografiche. Nel primo esempio il materiale è immobile mentre si muove la camera, nel secondo la camera e il materiale si muovono insieme. Questo dà la possibilità allo spettatore di identificarsi con la persona in movimento. Nella partenza delle truppe in *En natt* la camera inquadrava dal basso la testa delle colonne e retrocedeva per mantenere inalterata la composizione dell'inquadratura. Vi era così una specie di montaggio implicativo che dava la sensazione di muoversi con esultanza insieme con le truppe. Se col montaggio implicativo si fossero voluti rendere i sentimenti di quelli che vedevano partire le truppe si sarebbe seguito un altro procedimento: da una persiana fissa parallela alla direttiva di marcia si sarebbero visti giungere i soldati e passare davanti alla camera, prima di avvistare la fine della colonna, mediante un taglio (poichè la panoramica avrebbe dato un'inesatta riproduzione del meccanismo dell'attenzione) si sarebbe passati ad un'inquadratura delle truppe prese di fronte. Proprio prima del taglio successivo l'ultima fila sarebbe passata davanti alla camera e l'avrebbe sorpassata. Se queste due inquadrature fossero state mostrate insieme si sarebbe riconosciuto che esse avrebbero reso un senso di partenza che la camera in moto non può darci facilmente, così come l'effetto del primo esempio non può essere raggiunto con la camera ferma. In entrambi i casi, quello reale e quello ipotetico, si raggiunge un montaggio implica-

tivo e a meno che non si possa ottenere un montaggio ben unito come questo, si dovrebbe tenere la camera ferma. È così facile cadere in mezzi d'espressione teatrale, perchè così si viene a prendere a prestito invece di creare, che ci si dovrebbe mettere con ogni mezzo al sicuro da quest'insidia.

Il taglio garantisce il montaggio ritmico, la camera fissa garantisce il montaggio e il regista che ne faccia spesso a meno preferisce una indipendenza dalla natura stessa del suo mezzo espressivo che solo i più grandi artisti possono permettersi.

17) L'ultimo e il più importante dei fattori sfavorevoli al montaggio è l'astrazione. Il cinema è nella posizione di un linguaggio veramente primitivo per la sua difficoltà a rappresentare qualche cosa di più di un caso concreto. È vero che gli interni e i personaggi possono essere presentati in modo tale da essere assunti a simboli di una classe estesa di fenomeni, mentre una funzione importante del montaggio, come abbiamo visto, è quella di far giungere a un forte e talvolta fortissimo livello d'astrazione. Ma eventualmente si giungerà a un punto in cui le difficoltà di effettuare un montaggio che esprima un dato concetto non controbilancieranno più lo svantaggio di impiegare i fattori sfavorevoli. « Tre anni passarono » e « la casetta di Tizio era distante cinque chilometri da quella di Caio » sono idee che si possono trasformare in immagini solo con enorme fatica. Perciò le astrazioni van ridotte entro proporzioni assimilabili mediante una scelta di fatti che si possano esprimere per immagini colle quali si costruiscono le implicazioni necessarie mentre dei termini come « frequentemente », « dopo molto tempo » e « lontano » debbono essere evitati costruendo uno scenario. Quando tutte queste precauzioni siano state prese, e le risorse del montaggio, della musica e del suono e della similitudine siano state sfruttate appieno, può benissimo darsi che rimangano delle situazioni che non possono essere spiegate bene mediante questi mezzi, o che si spiegherebbero solo con una perdita di tempo che distruggerebbe l'unità del film. Tali situazioni si presenteranno solo di rado in quel tipo di film che mille indicazioni hanno già mostrato più adatto pel cinema, mentre non se ne può ignorare l'esistenza.

18) Abbiamo già visto che una larga dose di parlato non è ammissibile per il pericolo di cadere (se esso è naturalistico) nel teatro, o nel film didascalico (se ha carattere di commento). Ma un parlato ec-

cessivamente scarno è ugualmente dannoso perchè rifiuta di amalgamarsi coi personaggi che si immagina lo pronuncino. Vi possono essere due soluzioni: il parlato può essere limitato a poche sequenze durante le quali viene riprodotto naturalisticamente (così fu fatto nel *Disertore*) o può essere usato a guisa di commento per introdurre delle sequenze il cui significato diventa così perfettamente evidente, oppure per riempire le lacune di brani che non possono essere convenientemente espressi per immagini. Il primo di questi due casi principali non c'interessa; esso fornisce l'occasione di spiegare una grande abilità nel contrappunto, ma i principi su cui si basa sono stati già sufficientemente spiegati. Potrà, invece, essere utile di fornire alcuni esempi dell'uso di un commento. Abbiamo visto a proposito di certi film dell' E.M.B. (Empire Macketing Board) come sia facile farne un uso errato; in essi ogni dettaglio ed ogni implicazione sono spiegati con gran cura in parole di una sola sillaba, senza pensare che l'erba vera deve fare germogliare le idee in testa e non ci viene piantata con foglie e radici. Tuttavia in uno di essi (*In cammino*), era impossibile presentare con immagini le relazioni tra i vari enti di una fattoria; perciò un commentatore illustrava brevemente il procedimento del lavoro che si stava per mostrare e il luogo in cui esso avveniva. Dopo di che la sequenza si svolgeva con un accompagnamento musicale e nessuna voce disturbava più il suo sviluppo.

Un altro esempio si avrebbe se si realizzasse la proposta recente di filmare l'*Odissea*, compito che sarebbe facilitato dall'impiego di un narratore. La maggior parte del racconto verrebbe senza dubbio espressa come film sonoro senza parole, ma alcuni necessari dettagli di luogo e di tempo, specialmente nei passaggi da un episodio a un altro, richiederebbero l'ausilio della parola e della narrazione verbale. Per accompagnare la quale il film visivo le si subordinerebbe e sarebbe ogni volta uguale corrispondendo così alla nenia degli epiteti e dei versi fissi di Omero. Se l'epica si dimostrerà la miglior fonte di materiale per il vero film, risulterà probabilmente che brevi tratti di commento che colleghino lunghe sequenze di film sonoro costituiranno il miglior metodo per realizzare tali film.

19) Il regista deve continuamente tendere all'eliminazione delle parole. È solo dopo aver inutilmente provato il montaggio delle immagini e il montaggio simultaneo dei suoni che egli ricorrerà alle parole; ed è solo dopo esser ricorso inutilmente alle parole che egli ricor-

rerà alle didascalie. Certamente la didascalia è il peggior metodo per esprimere concetti e relazioni generali. Abbiamo visto che la parola rompe l'omogeneità del fattore sonoro. Ma poichè il suono è quasi sempre di minore importanza dell'immagine (tranne che nel film astratto) l'effetto della parola è meno dannoso dell'effetto dei titoli. Perchè la subitanea apparizione di un mezzo espressivo diverso, quale è quello letterario, interrompe violentemente la continuità dell'elemento primario del film che è figurativo. Solo in casi eccezionali varrà la pena di incorrere in simile svantaggio. Questo accadrà talvolta quando la didascalia possa avere una funzione non solo letteraria ma anche, in parte, figurativa. Questo di solito si ottiene con le didascalie che s'ingrandiscono che, benchè naturalmente rimangano sul piano dello schermo, danno l'impressione di avventare sullo spettatore, ottenendo così l'effetto di un accrescimento subitaneo di emozione. Quando una sola didascalia sarebbe troppo lunga, il suo contenuto può essere diviso in più didascalie inframezzate da quadri. Se ciò vien fatto con cura dal regista stesso potrà far parte di un più vasto montaggio ritmico che egli ha in mente, mentre, se le parole sono bene scelte così da contenere elementi di sorpresa se ne potrà trarre anche un montaggio primario. Di regola tuttavia la didascalia è un semplice intralcio al flusso delle immagini e diventa facilmente una semplice eco del montaggio, come accadde in *Contact*. Paul Rotha che era una volta uno strenuo difensore della didascalia, sembra aver dimostrato in modo assai convincente quanto ristretto sia il campo della sua applicabilità.

20) La parola e la didascalia sono allora la conseguenza dell'impiego di certi elementi sfavorevoli al montaggio resi talvolta necessari dalle limitazioni del montaggio stesso. Ma si possono aumentare le possibilità del montaggio, aumentando la divisibilità del materiale cinematografico. Infatti per effettuare le forme elementari di montaggio si richiede una considerevole suddivisione del materiale. Se dobbiamo rendere un dialogo tra due persone sole in una stanza, il film visivo passerà quasi sempre in sottordine rispetto al fattore sonoro. Ciò è dovuto al fatto che il materiale che può illustrare la conversazione è esiguo, limitandosi di solito ai visi dei due interlocutori e, magari coll'aggiunta di qualche oggetto importante che si trova nella stanza. Perchè se fossero discussi oggetti rappresentabili esternamente sarebbe meglio interrompere il dialogo con una sequenza descrittiva riferita ad uno

degli interlocutori. Tuttavia talvolta il dialogo è essenziale, ed espresso in termini così astratti che a prima vista un parlato perfettamente realistico parrebbe inevitabile. È qui che entra in campo il paragone visivo. I linguaggi primitivi avevano un potere di astrazione e di generalizzazione limitati come quelli del cinema, perchè, benchè possedessero un piccolo numero di parole di significato universale, laddove il cinema non ne ha alcuna, non avevano a loro disposizione il procedimento indiretto, raggiunto mediante la contiguità, nel quale il cinema eccelle grandemente. Per rimediare a questo difetto il poeta primitivo ricorreva alla similitudine. Osservando che vi erano alcuni fenomeni come i bambini sorridenti, o i boschi in primavera, che provocavano negli spettatori una emozione piacevole, ed altri come bufere e bestie feroci che incutevano timore, il poeta li introduceva come paragoni per i suoi personaggi, dipingendone un'immagine viva per provocare, colla massima forza, quell'emozione attraverso la quale faceva appello all'esperienza passata del lettore. Un'analisi accurata espressa in termini astratti (com'è d'uso nel romanzo contemporaneo) usciva dai limiti delle sue capacità espressive, ma egli compensava le deficienze del linguaggio e gli procurava un certo grado di astrazione mediante la similitudine. La somiglianza del cinema allo stadio primordiale del linguaggio ci indica di quale valido ausilio potrebbe essere la similitudine nel film. Non solo l'immagini stimolano l'immaginazione con una rapidità e con una vivacità che è assolutamente impossibile per le parole, ma la similitudine fornisce anche quel materiale largamente suddivisibile senza di che il cinema ricade inevitabilmente nel teatro. Si può citare un esempio. Si ricorderà che nel quarto libro dell'Eneide, Didone implora Enea di restare con lei: questi, esitante tra l'andare e il restare, viene incitato alla partenza dagli Dei. Riferendo le parole che si scambiano Enea, Didone ed Anna, Virgilio le rafforza colla seguente similitudine che spiega lo stato d'animo di Enea:

ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
eruere inter se certant; et stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et, quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit.

(AEN. IV, 441-446)

Come il poeta, anche il regista cinematografico si preoccupa della relazione dei molteplici aspetti della similitudine coi molteplici aspetti

dell'indole di Enea. I rami più piccoli, i ramoscelli e le foglie della quercia agitati dal vento rappresentano il lato esteriore dell'animo di Enea che evidentemente si commuove alle preghiere di Anna e di Didone, mentre la forte inamovibilità dei rami maggiori e del tronco rappresentano la ferma decisione che gli farà superare le lusinghe dei suoi lati più deboli e lo porterà ad adempiere il compito che gli dei gli han posto.

Qui si può avere la quantità di materiale che il cinema richiede; l'albero, altri alberi abbattuti al suolo come uomini deboli; il tronco, i principali rami, le foglie e i ramoscelli della quercia e il suo fusto che si protende verso il cielo e le sue radici che ovunque fendono il terreno per aggrapparcisi tenaci. Si dovrebbero comporre delle sequenze con dei quadri ricavati da tutto questo materiale, mostrando come abbiano il sopravvento ora le parti più deboli ora le più forti del carattere di Enea, mentre i temi musicali, illustrando tutto ciò, paragonerebbero anche il grido del vento colle preghiere e con le lagrime di Anna.

Le parole dei tre illustri contendenti appartengono al palcoscenico; l'insufficiente materiale dei loro visi alla commedia cinematografica, la similitudine visiva al vero film. Ci si può fermare su due aspetti della similitudine. In primo luogo è importante che siano eliminati elementi irrilevanti o contraddittori. Ai tempi di Virgilio la similitudine era già molto degenerata dalla sua funzione originale e tendeva a diventare un semplice ornamento al fulcro narrativo conferendogli solo quella bellezza non essenziale che la miniatura dà ai manoscritti. Quindi non faceva quasi nulla che Virgilio attirasse l'attenzione sulle foglie che il vento strappa o getta a terra, particolare che indebolisce la congruità del paragone. Ma quando non v'è un dialogo che corregge queste false impressioni, tutto quel che si mostra deve mirare al fine voluto, altrimenti lo spettatore si disorienterebbe immediatamente.

21) In secondo luogo occorre ricordare che il cinema visivo non può descrivere dei rapporti che non rientrano nei limiti di un sol quadro, considerazione che è di grande importanza e che ci fa avvertiti del pericolo dei primi piani che perdono i reciproci rapporti, e dei fatti che perdono la loro reciproca posizione nel tempo. Prima di, dopo, tra, dietro, come, diverso da... tutti questi termini che formano l'ossatura della descrizione letteraria sono vietati al cinema. La suddetta limitazione è infatti la correlazione dello spazio e del tempo cinematografico. Nel suo *Ombre sulle montagne* Elton ha una figura intiera di una giardiniera che guarda alcune piante in un vaso. Voleva inserirvi un primo piano della mano

della giardiniera stessa, ma, trovando che non si era procurato il materiale necessario nel Galles, vi inserì un'inquadratura presa a Londra (naturalmente lo spettatore pensava che fosse sempre la giardiniera che toccava le piante, ma in realtà, se si fossero potute vedere le relazioni spaziali tra i due quadri si sarebbe visto che il viso e la mano non erano a distanza di un metro, ma di duecento miglia). Sotto questo punto di vista tale proprietà del cinema è comoda, ma per quel che riguarda la similitudine visiva essa è assai seccante. Abbiamo già visto come la metafora uditiva di Pudovchin potesse esser presa per un treno che effettivamente partiva, allo stesso modo la similitudine visiva o il sogno potrebbero esser presi per la continuazione della narrazione realistica. Così in *I perseguitati* (Feher, 1933) un fanciullo affamato che dormiva con suo padre sulla spiaggia, in mezzo a dei vagabondi immagina che questi gli gettino dei grandi pesci molto carnosi che egli divora con gioia. A tutta prima sembrava che questo avvenisse nella realtà invece che nel cervello sconvolto del fanciullo. È vero che la sequenza era stata ripresa col rallentatore, ma un regista che era stato abbastanza intraprendente da riprendere una simile scena avrebbe potuto benissimo riprenderla col rallentatore per mostrare la realtà e il deliberato proposito della buona azione del vagabondo come appariva al fanciullo. Così anche nel *Disertore* l'eroe sognava un suo compagno ucciso ad Amburgo che gli faceva segno incitandolo a ritornare alla lotta. Nella colonna sonora vi era il canto di una donna che sembrava appartenere al sogno finchè l'uomo non si fu alzato e non ebbe bussato alla porta di comunicazione gridando alla sua vicina di tacere.

22) Queste difficoltà sorgono perchè non vi è alcun mezzo per spiegare mediante immagini in quale relazione reciproca stiano gli avvenimenti e perchè nella similitudine visiva non c'è alcuna parola che equivalga a *come*. In tal modo si potrebbe supporre che la quercia di cui si parlò nell'esempio fosse semplicemente una quercia del parco di Didone e che Enea stesse pensando quanto bello sarebbe stato, di poter sfuggire alle preghiere e agli isterismi di quelle donne e passeggiare tranquillamente nel bosco.

In questo modo la mente dello spettatore si addentrerebbe sempre più nell'errore mentre i montaggi del paragone si contraddirebbero e rimarrebbero incompleti e l'intiera similitudine fallirebbe. Si è perciò alquanto giustificati nel prendere in considerazione la possibilità di inventare un segno figurativo per indicare *come* e nell'ottenere su questo

l'accordo e il riconoscimento generale. L'uso del rallentatore o di diaframmi o di dissolvenze è assolutamente fuori causa perchè priverebbe il regista di questo mezzo in tutti i casi tranne che all'inizio di una similitudine, perdita troppo grande perchè possa esser presa in considerazione. Ma vi è un sistema che ha le qualità necessarie, benchè le abbia dovute spesso deprecare nell'applicazione normale. Si tratta del passaggio di mascherino. La sua mancanza di significato, l'estrema rarità del suo uso appropriato, lo rendono perfettamente adatto a questo impiego. Inoltre se vi sono alcuni tipi di passaggi di mascherino, come quelli verticali o orizzontali, di cui il regista si potrebbe di tanto in tanto servire, ve ne sono molti altri, come quello diagonale o a ventaglio che non sono di nessuna utilità. Ci si dovrebbe mettere d'accordo nell'adoperare uno di questi come introduzione alla similitudine, cioè come un sostituto di *come*. Naturalmente paragonato al taglio si troverebbe in svantaggio come sistema di passaggio da un quadro all'altro, anche nella sua privilegiata posizione di inizio di similitudine, così come nella sequenza normale, dove lo abbiamo già visto ridondante e dannoso; ma poichè questo danno si limiterebbe a un singolo caso per ogni similitudine, sarebbe, certo, grandemente compensato dai vantaggi di chiarezza che procurerebbe. Perciò concludiamo che le similitudini visive son di grande importanza pel cinema nel loro effetto di sostituire i dialoghi e di offrire un materiale sufficientemente suddivisibile per formare la base di montaggi complessi. Che però vi sono tendenze alla confusione se la similitudine non viene distinta dalla sequenza temporale della narrazione, e che questa funzione verrebbe disimpegnata da un tipo di passaggio di mascherino che non potrebbe avere altro uso.

23) Siamo ora in grado di enumerare e di classificare i vari elementi che contribuiscono strettamente alla espressione e sinteticamente all'apprezzamento dell'intero film. All'inizio i contenuti delle singole inquadrature saranno considerati come fattori non analizzati. L'osservatore dovrà allora valutare i montaggi primari implicativi e ideologici per mezzo dei quali furono prodotti i diversi aspetti dell'effetto totale.

Deve notare il montaggio simultaneo che sorse quando tendenze contrastanti vennero presentati insieme e deve notare il momento in cui il coordinamento o la risoluzione di queste tendenze fu la causa del cessare di questo montaggio. Deve anche riconoscere il montaggio rit-

mico come un elemento scientemente voluto della costruzione che ha un significato non solo preciso, ma spesso diverso da quello del succedersi delle immagini e spesso dei suoni. Si debbono notare le similitudini visive e riferirle alle persone le cui indoli si suppone che esse chiariscano. Occorre prender nota di incidenti apparentemente irrilevanti, nel caso abbiano un significato temporaneamente celato, ma bisogna stare in guardia contro le contraddizioni (non i conflitti) contenuti nelle similitudini e nelle sue relazioni esterne. Esse attestano una mancanza di immaginazione o di attenzione, nel regista o nello spettatore. Le didascalie sono generalmente da criticarsi poichè per lo più superflue, ma nei loro limiti bisogna tener conto del loro valore figurativo oltre che letterario.

Entrando ora nel merito delle inquadrature, lo spettatore deve distinguere le numerose suddivisioni delle quali si occupava il precedente capitolo. Ciascun fattore differenziante va risolto nelle sue varie classi e sottoclassi, cosicchè l'illuminazione, la sovraimpressione, l'uso della camera, e via dicendo siano apprezzate e criticate separatamente e l'una in relazione all'altra. Gli ambienti e i costumi vanno apprezzati per la loro accuratezza storica, per la loro rifinitezza e per il modo con cui contribuiscono alla composizione di una scena. In ultimo sarà bene comprendere i mezzi meccanici con cui si ottennero degli effetti speciali; si può citare la proiezione a rovescio, la disposizione delle ombre e l'uso di obbiettivi di varia lunghezza focale, come alcuni degli innumerevoli esempi di questa specie.

Dei pesi così schiaccianti imposti allo spettatore richiedono una spiegazione che chiarisca come vadano affrontati e che giustifichi il perchè essi vanno affrontati. È evidente che l'inesperto frequentatore di cinema sarà assai tormentato e imbarazzato ove cerchi di inventariare tutti i fattori che siamo andati esaminando, e qualsiasi vantaggio supplementare che egli ne potrebbe trovare sarebbe di gran lunga superato dalla sua penosissima fatica durante la visione e dalla dispersione della sua attenzione che, cercando di cogliere tutto, finirebbe per perdere qualsiasi forza. Benchè ciò sia verissimo, non sta affatto a dimostrare che l'attenzione più penetrante sia inutile, al contrario abbiamo già dimostrato che è vero l'opposto, e non vi è più nulla da aggiungere sull'argomento; quello che è evidente è che l'apprezzamento deve procedere gradatamente, di punto in punto, e trovare una pratica guida in una conoscenza di ciò che ci si deve attendere.

Il film nel suo complesso, base ultima di una critica; non lo si deve immaginare come un'entità superiore, incommensurabilmente trascendente i suoi componenti, ma come una mera risultante dei suoi elementi e non può esser concepito separato da essi. Perciò se lo spettatore non ha colto alcuna parte vitale del film, la sua intuizione complessiva sarà meno ricca di quella dell'artista creatore, perchè l'artista, almeno idealmente, controllò ogni singolo fattore a sua disposizione usando ognuno in modo da farli esprimere con sottigliezza oppure con energia il punto di vista che cercava di comunicare. La sola premessa dalla quale si parte è che un'espressione intelligibile è un'obiettivo indispensabile per le opere d'arte, mentre quelle che si riesce a far comprendere possono essere la cosa più disparata; per esempio una idea morale, delle forme significative o le vicissitudini di un pezzetto di muschio. Perciò lo spettatore stabilirà un contatto perfetto con l'artista se si accorgerà di ogni dettaglio dell'argomento e della tecnica che l'autore ha usato per esprimersi. Perciò il procedimento dell'apprezzamento di un'opera cinematografica comincia così. Lo spettatore dapprima inesperto, guarda il film con quella intelligenza e sensibilità di cui è capace. Nei momenti in cui l'argomento o la narrazione intellettuale od emotiva è più intensa egli sarà meno capace di notare la tecnica e i procedimenti tecnici che produssero forti effetti. Ma quando l'argomento perde in intensità, egli troverà di avere un residuo d'attenzione che potrà rivolgere con profitto a tali questioni. Mentre continuerà a guardare il film in questo modo, le sua capacità di penetrazione e di discriminazione aumenteranno e potranno essere meglio illustrate ad uno stadio più elevato del suo progresso. Egli sarà ora capace di cogliere la piena importanza dei tre veicoli di comunicazione: le immagini, il suono e il ritmo del taglio. Nell'inquadratura egli valuterà i fattori differenzianti reciprocamente connessi, notando che in un caso la composizione è stata guastata da una illuminazione errata, e che in un altro vi è una carrellata o una panoramica troppo lunga. In tal modo anche in un cattivo film l'attenzione dello spettatore potrà restare sempre desta; egli potrà ricostruire un quadro o una sequenza per renderli più aderenti allo spirito di ciò che egli crederà che vogliano dire. Al tempo stesso la sua mente dovrà essere pronta a cogliere le implicazioni delle varie parti tra loro connesse, ed a guardarsi da quei montaggi ideologici che potrebbero scaturire dai suoi pregiudizi o dai suoi gusti personali. Infine se nel film vi è una vera recitazione, egli dovrà giudicarla, e giudicare il dialogo tale e quale, come

esaminare ogni esempio di montaggio simultaneo nel tipo di film che non si basa sulla recitazione. Non occorre che tutti questi procedimenti critici si effettuino in una stessa visione: per mezzo di dosi successive il principiante può assimilare quanto l'intenditore, ma a successive visioni dello stesso film si ritrarranno vantaggi sempre minori finchè finalmente la noia di andarlo a rivedere e di guardare qualche cosa di già noto, controbilancia perfettamente la soddisfazione di completare i rimanenti montaggi e di osservare le rimanenti connessioni tra i fattori differenzianti. Questo è il punto ottimo per decidere di non vedere più il film, ma è difficile che si raggiunga un equilibrio perfetto data l'impossibilità di applicare l'intero film allo spettatore in dosi determinate.

Se uno va a vedere un film in questo modo non importa il metodo che adopera per analizzarlo, vale a dire la prima volta potrà concentrare l'attenzione sull'argomento, la seconda sull'abilità tecnica della recitazione, la terza sui vari montaggi e così via, oppure potrà far attenzione contemporaneamente a tutte queste cose, in proporzione diversa ad ogni visione. Se si segue il primo metodo, gli aspetti successivamente colti saranno posti in reciproca relazione per formare un apprezzamento del suo insieme come un cristallo che venga costruito faccetta per faccetta, di cui si apprezza la costruzione interiore prima che esso venga visto nella sua integrità. Questa integrità o unità determina nel film la moltitudine di variabili che il regista controlla, e senza le quali l'unità non esisterebbe, e laddove col primo dei due metodi di visione, l'ultimo stadio che si raggiunge col secondo è il punto di partenza. In questo caso il film nel suo complesso, arricchito da ogni nuova visione sino al punto di equilibrio, assomiglia ad un cristallo perfetto visto al microscopio, che rivela una diversa serie di sfaccettature da ogni nuovo punto di vista lo si guardi, e che tuttavia conserva ininterrotte quelle unità che lo renderebbero totalmente visibile ad uno sguardo dotato di ubiquità, così come l'opera d'arte può essere afferrata completamente anche dalla mente che pur è limitata. Il secondo metodo per giudicare un film è evidentemente l'unico indicato quando un film si possa vedere una volta sola, ed è probabilmente il migliore quando può esser visto un numero di volte inferiore al numero più favorevole. In questo caso sarà consigliabile di aumentare l'attenzione e l'assimilazione nei riguardi di ogni fattore finchè tutti raggiungano lo stesso valore marginale. Si capisce finalmente il motivo di questo procedimento. Esso dipende da due premesse: innanzitutto che le ca-

pacità recettive di uno spettatore siano limitate; ciò evidentemente è vero, perchè altrimenti non ci sarebbe difficoltà alcuna nel comprendere ogni aspetto di un film alla prima visione. In secondo luogo che dosi successive d'attenzione a un singolo fattore trovino un compenso sempre minore; e basta pensarci un po' per riconoscere la verità di questa affermazione. Allora se non si riesce ad avere un livello marginale eguale converrà trasferire un po' dell'attenzione dai fattori che vengono seguiti con minore vantaggio a quelli che ne offrono uno maggiore. Si continuerà questo procedimento finchè nessuna sostituzione porti qualche aumento di utilità, e a questo punto i livelli marginali saranno uguali.

Questo che abbiamo detto or ora è solo un ripetere in termini netti e precisi cose a tutti note. Così come un frequentatore di cinematografo spesso nota che se egli fosse *difficile* come un amico suo che è portato ad analizzare tutto, non si divertirebbe neppure la metà di come egli si diverte accontentandosi di guardare il film alla buona. È vero che se cercasse di precisare l'esatto valore di una scena proiettata all'incontrario e i metodi per muovere la camera egli si ingarbuglierebbe le idee e non ne ricaverebbe alcun diletto, ma al contrario, perderebbe molto lasciandosi sfuggire l'intreccio a causa di una divisione di attenzione.

Ma può darsi benissimo che la preparazione cinematografica del suo amico difficile sia assai migliore cosicchè tutti i suoi margini, non esclusi l'intreccio e i nomi delle stelle, siano migliori dei suoi.

Il massimo di concentrazione che un film o una commedia richiedono per essere capiti deve essere minore di quello che possono richiedere un romanzo, una poesia o un brano musicale (ora che i dischi grammofonici sono largamente accessibili). Questo perchè non si può vedere un film più di una volta con facilità e senza spesa, e di solito lo si vedrà al massimo due volte, mentre un punto oscuro di una poesia può esser letto e riletto tante volte quante saranno necessarie per comprenderlo. Naturalmente la differenza è solo di grado, ma attualmente quando tanti dei migliori film non sono più mostrati per ragioni commerciali è impossibile apprezzarli nel loro giusto valore. Così, finchè non si potranno rivedere con più facilità i film, il loro sviluppo dovrà procedere tanto per estensione quanto per intensità, vale a dire che la loro densità di significato dvorebbe essere aumentata finchè il grado di attenzione che ora è richiesto solo per le migliori sequenze fosse mantenuto per tutto il film. Il film commerciale non ha nulla da temere dai pericoli

di una ipercontrazione della trattazione. I suoi prodotti possono essere valutati colla massima facilità, e persino durante la prima visione è possibile speculare con profitto sui mezzi tecnici che in qualsiasi opera d'arte verrebbero messi da parte per degli aspetti più importanti finchè non si presentasse l'occasione di rivedere il film.

24) Avendo finito il nostro studio sulla tecnica, passiamo a considerare i rapporti che intercorrono tra questa e l'argomento trattato. Di solito le dottrine estetiche non sono d'accordo sulla loro definizione del valore di un'opera d'arte. Qui noi distinguiamo semplicemente quelle che considerano l'opera d'arte come avente un proprio valore mentre non importa qual sia l'argomento pur che ve ne sia uno, e quelle che ritengono essere l'argomento il fattore decisivo e quindi giudicano l'opera d'arte secondo l'effetto che produce su chi la contempla. Chiameremo deontologica la prima classe di teorie, e teleologica l'altra. Qualora sian formulate bene, nè l'una nè l'altra di queste due teorie presenta delle auto-contraddizioni e neppure possono concordarsi tra loro e l'una ridursi all'altra. Per cui un partigiano dell'una non può esser persuaso mediante ragionamenti a scambiarla con l'altra, ma può esser solo indotto a capire più chiaramente ciò che egli vedeva prima in modo confuso, mentre ogni contraddizione insita nel suo punto di vista può essere portata alla luce e confutata.

25) Prima di discutere le conseguenze di queste teorie occorre rimuovere un ostacolo. Si ritiene generalmente che l'arte e la bellezza naturale siano delle estensioni della bellezza nella sua unità e si era sempre ritenuto che la bellezza fosse, nella sua qualità di valore ultimo a dare valore all'arte. Ma i teleologisti, mentre ammettono che la bellezza è una qualità essenziale all'arte, ritengono che questa in nulla contribuisce al suo valore, e in tal modo potrebbe sembrare che le parole « arte », « artisti » e « opera d'arte » essendo per noi inseparabili dalle idee connesse col valore della bellezza, fossero impropriamente applicate alla produzione della scuola teleologica. Ma poichè questi termini sono indispensabili a qualsiasi ragionamento sull'estetica, vengono anche qui usati con quel significato un po' più ampio che permette loro di riferirsi anche alle più estreme tra le teorie da esaminarsi. Le teorie teleologiche vengono divise in due rami principali, quello morale e quello sociale. Quello morale che in epoca recente è stato sostenuto così strenuamente da Tolstoi, dopo la morte di questi, per vari anni ebbe a soffrire per la

crudezza con la quale egli l'aveva formulato, ma recentemente è stato rimesso in luce specialmente per opera di T. S. Eliot in una forma assai più coerente e filosofica. Come aspirazione alla ricostruzione di una tradizione viva da mantenersi mediante l'ortodossia, ha fatto un grande effetto su di una generazione stanca di continui mutamenti, dell'eresia per amor dell'eresia (*). Ma, per quanto questo movimento possa essere importante esso non rientra nell'argomento di questo libro. La sola moralità che il cinema conosce, la paura del censore, non è che convenienza. A questo riguardo potremmo rivolgerci solo ai teleologhi sociali per trovare un coerente ideale teleologico dell'arte. Affermano costoro che l'unica funzione dell'artista è quella di mettere a fuoco per i membri di un gruppo o di una comunità un qualche aspetto desiderabile nella vita sociale, al fine di convincerli della sua giustezza e di far loro intendere la necessità di realizzarlo nella pratica. In questo modo l'artista è portato su di un livello strettamente simile a quello degli altri cittadini; la funzione di questi è di intraprendere compiti sociali della cui importanza sono stati convinti mentre lui, colla sua attitudine a maneggiare gli strumenti che hanno un'influenza sui cuori e sulle menti degli uomini, è incaricati di incanalare le loro attività nelle vie assegnate. Perciò l'artista ha due compiti principali da adempiere prima di por mano a un'opera d'arte. In primo luogo lo studio degli obiettivi e dei sistemi della società nella quale vive, e in secondo luogo, le qualità e i difetti dei suoi membri. In questo modo egli si identifica il più profondamente possibile con la società (oppure se è un rivoluzionario vi si oppone più vigorosamente che può) ed è in tal modo capace, in virtù del secondo procedimento di esercitare su di essa l'influsso più vasto e più permanente. Quindi un'importanza assai secondaria viene data ai rapporti tra l'artista e la sua tecnica. La tecnica è legata all'argomento, e vi è legata non solo nel senso che non vi può essere una tecnica disgiunta dall'argomento, ma che, per di più, l'argomento deve dirigere la tecnica. Da ciò risulta che l'artista non sceglie il suo argomento a causa della sua adattabilità ai mezzi espressivi, come avviene in uno stato individualistico, ma lo trova bell'e pronto nella forma della persuasione sociale che lo Stato può chiedere in qualsiasi momento. E mentre la società si allontana sempre più dalla semplicità di struttura nella quale predomina l'importanza dell'individuo, e tende verso un gioco com-

---

(*) Per la precisa formulazione di queste parole vedi: T. S. Eliot, *After strange Gods*.

plesso di parti quasi meccaniche; l'arte teleologica abbandona i temi personali per quelli sociali; essa guadagna in cervello quello che perde in emotività; seziona la società invece di tipizzarla e diventa un libro di testo invece che un'esperienza estetica. Secondo l'ideologia teleologista non c'è posto oggi per un Milton o per uno Shakespeare impersonanti con straordinaria genialità in singoli personaggi le qualità di un'intiera religione o di una classe estesa della società. L'individuo singolo, Amleto, Odisseo, Macbeth, per quanto pienamente e armoniosamente realizzati non possono riprodurre adeguatamente quelle minute differenziazioni dei talenti e dei caratteri, quelle suddivisioni delle funzioni che può compiere uno Stato moderno. Quel che si richiede è un artista che possa vedere la società nei termini dei vari multipli aspetti delle organizzazioni e delle istituzioni che incontrandosi a vari angoli di incidenza compongono, strato per strato, il corpo della struttura sociale. Il cinema, procedendo col metodo del contrasto e della netta caratterizzazione di questi aspetti, rivela la composizione dialettica dello Stato, nei livelli più bassi, esprimendo le caratteristiche più primitive della folla per mezzo dei contrasti psicologici trovati da Eisenstein, e in seguito per mezzo dei procedimenti di affermazione indiretta, segnalando all'intelletto le più sottili sfumature di divisioni e di combinazioni che impiega una società altamente organizzata.

Se il genio artistico non rappresenta che un potenziamento delle qualità che occorrono per simile genere di lavoro, il migliore artista teleologico deve essere un genio, ma, se nella comune accettazione del termine egli è uomo di sensibilità eccezionale nel suo apprezzamento del bello e nella sua comprensione dell'animo degli uomini, egli non sa che cosa farsene. Egli deve cercare invece di imparare la sociologia, la politica e l'economia; deve acquistare l'abilità di usare gli strumenti del suo lavoro senza sforzo, ed occuparsi di più a dire delle cose che non a stare a sentirle. A questo punto sarà chiaro che il più fiero oppositore di questa teoria non dovrebbe negare l'appellativo di arte ai prodotti di essa. È vero che essi non si curano della bellezza e di esprimere delle emozioni, ma d'altro canto raggiungono un'unità di struttura ed un'organicità in quel che dicono che sono state fin'ora ritenute condizioni necessarie ma non sufficienti della cittadinanza artistica. L'esser ritenute insufficienti è dovuto all'importanza attribuita fin'ora alla bellezza, una quantità il cui effetto più notevole, nei limiti della vita individuale, è la cui importanza perciò diminuisce dinanzi all'ideale di un genere collettivo di vita. Mentre la sfera della vita individuale viene invasa dalla vita

politica, le emozioni particolari alla prima debbono essere sostituite dall'intelletto che può rimanere anche nella seconda. L'arte diverrebbe un semplice mezzo di persuasione e sarebbe valutata solo ove sbocchi nell'azione pratica.

Incitamento a quest'azione sarebbe piuttosto il pensiero che non il sentimento per mezzo di quelle forze che possono essere espresse e previste con precisione, piuttosto che non quelle che sono individuali, ribelli e difficili a stabilire.

28) L'altra classe principale di teorie estetiche, quelle deontologiche, si suddivide a sua volta in molti rami a seconda della natura assegnata all'esperienza estetica. Le due teorie più diffuse oggi sono quella espressionistica e quella dell'Einfuehlung; poichè la prima è di gran lunga la più plausibile specialmente nella forma modificata in cui l'ha esposta il Carritt in *The theory of the Beauty*, prenderemo solo questa in considerazione, in ciò che necessariamente sarà un abbozzo molto rapido. L'espressionismo non va confuso con il concetto che non vi è arte lì dove non vi sia comunicazione di essa. Una musica o un paesaggio se concepiti perfettamente in ogni loro dettaglio non acquistano un maggior valore estetico allorchè si materializzano in una forma esteriore. E tuttavia tale pubblica materializzazione è in pratica altrettanto necessaria alla realizzazione di un romanzo o di un film (benchè non di un epigramma) come lo è la costruzione di una teoria economica. Ma se la comunicazione è una necessità pratica, sebbene non teorica, della produzione dell'opera d'arte, l'espressione è l'essenza stessa di ogni forma d'arte. Ciò che deve essere espresso e ciò che lo può esprimere divengono belli per la prima volta quando vengano completamente fusi nell'espressione. Una montagna, una poesia, una canzone sono belli per l'uomo i cui sentimenti siano in essi espressi, e non vi è alcuna differenza nel dire che esso li esprime per lui o che lui li esprime in esso. Chi scrive una poesia vi mette il suo sentimento. Essa esprimerà questa passione anche a me, ma solo al patto che abbia anch'io qualche passione da esprimere. La verità è che quando io leggo una poesia io mi ci esprimo, trovo delle parole per quello che son già stato, e così per la prima volta ne acquisto piena coscienza (*). « I grandi artisti si rivelano a noi perchè la loro immaginazione è identica alla nostra e perchè la differenza tra essi e noi

(*) CARRITT, *op. cit.*, pag. 182.

è solo una questione di intensità. Perciò è nell'espressione dell'emozione che risiede il valore delle parole, dei colori e dei suoni. Se esse comunicano anche verità storiche o filosofiche, ciò sarà rilevante alla loro eventuale natura storica o filosofica, ma sarà irrilevante nel loro valore in quanto arte.

Perciò l'arte o qualsiasi esperienza della bellezza regna solo sull'immaginazione e non si pronuncia nella realtà dei suoi oggetti; essa è un'attività teoretica piuttosto che pratica, cosicchè nella parola di Kant: il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o è un metodo per rappresentarlo per mezzo di una soddisfazione o di una insoddisfazione pienamente disinteressate. L'oggetto di tale soddisfazione è detto bello ». Ciò che noi vediamo non è già per sè bello, ma lo diviene solo quando è contemplato senza interesse pratico, astrazione scientifica o mente filosofica, come espressione pura di sentimento (*).

Nella prima parte di questo sommario il Carritt nega la tesi crociana dell'identità di intuizione e espressione il che qui non ci riguarda; nella seconda parte egli enumera le caratteristiche della teoria espressionistica che più la distinguono da quella teleologista. A prima vista sembrerebbe che delle opere che sono arte pura per una scuola debbano risultare non essere affatto arte per l'altra. Così un discorso infiammante che stimolasse l'emozione ma non l'esprimesse sarebbe ritenuto arte da un teleologico, e non sarebbe considerato tale da un espressionista, mentre nel caso di una *fuga* che non desse neppure il più piccolo incitamento indiretto all'azione, la situazione sarebbe capovolta. Opere impure o miste possono esser considerate arte da entrambe le scuole, ma per motivi diversi. L'espressionista le approverà perchè esse esprimono un'emozione che può essere contemplata in modo teoretico, il teleologista invece per il loro richiamo ad attività pratiche. Codesti non sono due elementi coesistenti nelle opere d'arte, ma due modi di considerare gli stessi elementi. Tuttavia, benchè la maggior parte delle opere d'arte siano miste, e possano così essere apprezzate da entrambe le scuole, la differenza tra i due punti di vista porta anche ad una differenza nell'importanza che essi annettono alla tecnica e al contenuto. Tutti gli argomenti son buoni per l'espressionista perchè tutti sono suscettibili di essere espressi in modo chiaro o confuso. Ma per il teleologista gli argomenti hanno tutti una scala d'importanza a seconda della scala delle necessità

(*) Carritt, *op. cit.*, pag. 288.

sociali del momento. E benchè possa succedere che l'espressionista scelga un argomento assai elevato nella scala teleologista dei valori, tuttavia ciò resta improbabile; perchè le esigenze della contemplazione e quelle della stimolazione contrastano fra di loro, e, benchè possano coesistere, quando sono ad uno stadio poco approfondito entrambe, lo sviluppo avanzato di una di esse implica l'assenza quasi completa dell'altra.

27) Questa divergenza nella scelta dell'argomento si ritrova nell'importanza annessa alla tecnica. Per l'espressionista il principale criterio di valore è il grado di chiarezza dell'espressione di un dato stato d'animo che è raggiunto in un'opera. L'artista non può neppure provare il sentimento con chiarezza e pienezza se non lo traduce nei termini della tecnica, magari anche solo mentalmente, di una qualsiasi opera d'arte. Perciò la tecnica è essenziale all'arte anche nel primo e più intimo processo della creazione, e deve essere l'oggetto principale dello studio dell'artista; perchè determinerà in gran parte la situazione della sua arte nella scala che va dalla materia prima dell'emozione alla sua espressione controllata e contemplata. E colui che giudica l'arte, secondo questa teoria, deve avere delle capacità artistiche, se non per quantità almeno per qualità uguali a quelle dell'artista, e si trova nella sua stessa posizione poichè egli non potrà esprimere i suoi sentimenti, poniamo attraverso un film, se non si è abituato a questo procedimento costruendo dei film nella sua immaginazione; e se le sue conoscenze tecniche sono insufficienti anche la sua espressione sarà confusa e inadeguata. Nè si può ritenere che questa teoria dia una qualche validità alla pretesa di virtuosismo. Diversi gradi di bellezza possono esser prodotti solo da diversi gradi di estensione e di sottigliezza di espressioni (cosicchè un film può essere benissimo di maggior valore di una delle sue sequenze), da diversi gradi di espressività dello stesso stato d'animo (cosicchè i diversi bozzetti di uno stesso quadro pur avendo raggiunto una certa completezza possono esser collocati secondo una graduatoria di valore) e da diversi gradi di profondità, in cui un numero minore o maggiore di elementi riottosi all'espressione vengono fusi in un'opera d'arte pienamente riuscita (*). Nessuno di questi criteri lascia molto posto al virtuosismo che consiste nel non considerare più l'espressione come lo scopo dell'arte e nel sostituirvi l'abilità tecnica, essendo queste di uguale im-

---

(*) CARRITT, *op. cit.*, pag. 214 a 218.

portanza e inseparabili in un'opera d'arte. Nè la tecnica è l'unico mezzo per giungere all'espressione, ne è l'espressione una semplice scesa per ricorrere alla tecnica. Ma questo atteggiamento è assai diverso da quello dei teleologisti. Secondo questi il solo scopo dell'artista è il progresso della società, benchè questo sia accompagnato dal suo piacere come lo è la virtù, la conoscenza o la bellezza. Di solito non vi è alcuna necessità che egli perfezioni la sua tecnica perchè il potere di convincere gli altri all'azione è raramente coordinato direttamente con la chiarezza dell'espressione. Ma, anche nei casi in cui sono stati accettati dei principi pedagogici di massima chiarezza, non ci si deve prender cura dell'importanza della tecnica o almeno non ci si deve insistere. Il desiderio di liberare la mente da sentimenti incoerenti mediante la calma contemplazione dell'espressione artistica, è apparentemente ben radicato e trova ausilio nel senso del valore della tecnica. Perciò il teleologista per il quale l'espressione per l'espressione è anatema, deve trasferire l'attenzione dalla tecnica all'argomento, distogliendola da ciò che è importante come mezzo, ma indesiderabile come fine, e concentrandola su ciò che, in un senso più vasto, è esso stesso un mezzo, perchè quest'arte la cui importanza risiede nei suoi argomenti è solo importante per condurre al miglioramento intellettuale e sociale dello Stato.

Perciò nell'arte espressionista come in quella teleologista sono necessari tanto l'argomento quanto la tecnica, ma, in sede di giudizio per i seguaci dell'espressionismo l'argomento è irrilevante, per i teleologisti lo è la tecnica. In entrambi i casi vi è una giustificazione per la separazione della tecnica dall'argomento; separazione sulla quale si fonda il contenuto di questi due ultimi capitoli.

Categorie del film

1) *Origine del movimento documentario.* 2) *Il film sinfonico e il movimento documentario.* 3) *Definizioni del documentario: il Grierson.* 4) *Il Braun.* 5) *Il Blakeston.* 6) *Una nuova definizione suggerita e collaudata da vari criteri.* 7) *Caratteristiche del documentario.* 8) *Il pericolo delle categorie nel fare i film: la loro necessità nel farne la critica.* 9) *Il film d'immagine.* 10) *Il film sintetico; sua descrizione in base al grado di verismo.* 11) *Il film di ombre.* 12) *Il film di modellini.* 13) *Il film disegnato.* 14) *Le limitazioni del film sintetico rispetto all'irreale.* 15) *Conclusioni.*

1) Tranne poche rare eccezioni, la maggior parte dei film mostrati nelle pubbliche sale si uniformano a un tipo unico. Il loro intreccio ha, in genere dimostrato le sue doti spettacolari sul palcoscenico ed è stato associato a nomi di attori conosciuti. Trasferito sullo schermo, i loro interpreti possono essere stati cambiati, ma è certo che il mondo come verrà interpretato sarà lo stesso. Le tre o quattro scene del lavoro teatrale saranno estese a venti o trenta (di solito tutti interni) ed entro ciascuna di queste scene si saranno scelti vari angoli di ripresa. La recitazione sarà teatrale, modificata solo dalle esigenze di luci e di microfoni; le parole che diranno gli attori davanti al microfono saranno un'adattamento di quelle dette sul palcoscenico, e spesso, nei film inglesi, persino un po' calate di tono affinchè non sia possibile alcuna incomprensione, e per non chiedere sforzo alcuno a un pubblico in letargo. Spesso la macchina da presa andrà errando per l'ambiente, inutilmente, inseguendo i personaggi, quasi a mostrare le qualità di solidità e di lussuosità del mobilio, e le risorse tecniche dello stabilimento. I passaggi da un quadro all'altro saranno indeboliti con ogni risorsa che i laboratori stampa e sviluppo mettono a disposizione per fare addormentare il pubblico. Quando il dialogo è ancora più insufficiente del solito, uno sciroppo musicale che zampilla da dietro lo schermo e che talvolta accompagna uno stato di incomprensione nei personaggi che un minimo di buon senso avrebbe subito superato, e tal'altra preannuncia la fine felice del film.

In un tentativo di evadere da questo mondo piatto e artificioso, venne fondato il movimento documentario. La Russia aveva constatato da molto tempo che il cinema poteva influire sulla mente delle masse presentando a queste le innumerevoli attività che contribuivano al loro benessere, anche se esse non avrebbero mai potuto vedere la maggior parte di coloro che collaboravano alla vita dello Stato. Così si venne acquistando coscienza delle durezze che venivano sopportate da molti dei meno fortunati, e vi si venne convincendo che si potevano aiutare questi a sostenerne il peso mediante gli sforzi singoli di tutti gli altri. Ciò era particolarmente necessario in una società nuova la quale, di fronte alla efficienza produttiva del macchinismo e della organizzazione moderna, doveva rinunciare alla possibilità di grandi progressi nel tenore di vita, per la necessità di accumulare più rapidamente nuovi beni strumentali.

Nei paesi capitalisti si verificò un analogo mutarsi di atteggiamenti. Si sentì che la vita di calma e di cultura dei due ultimi secoli, nella quale gli ideali del conoscitore e anche del dilettante furono quasi glorificati, doveva dar luogo ad una vita di lotta.

L'arte ebbe vita difficile nel conflitto, rischiando talora di venire sommersa, talora trionfando quale mezzo di propaganda. Il diffondersi dell'educazione e il lento livellamento della ricchezza avrebbero dovuto dare un forte impulso ad un migliore e più vasto apprezzamento dell'arte. E vi furono, invero, dei progressi notevoli, come lo dimostrarono il successo avuto in Inghilterra dai concerti pubblici, e dalle mostre speciali di Burlington House; ma due influenze contrarie impedirono un più accentuato affermarsi di tale impulso. In primo luogo, l'arte che, come dicemmo, portava le stigmate dell'oziosità, fu abilmente camuffata da svago per le classi lavoratrici. Qualunque cosa che potesse fruttar denari e desse piacere alle masse ebbe una duplice giustificazione; aumentava la ricchezza naturale e rallegrava coloro che avevano maggior bisogno di letizia. La qualità di quest'arte non importava molto poichè persino l'edonismo è meglio della disperazione. D'altro canto, coloro che veramente credevano nella necessità dell'arte quasi si vergognavano di questa loro fede; essi ripudiavano le teorie dell'« Arte per l'Arte » e quel rifugiarsi nei sogni e nelle civiltà primitive a cui s'erano lasciati andare i romantici del dopoguerra. Ossessionati dalle condizioni degli uomini moderni, specie dei lavoratori delle comunità industriali, essi credettero che la sola giustificazione dell'arte risiedesse nella sua capacità a criticare la struttura sociale, o ad informare le comunità dei mali che dovevano guarire e degli ideali ai quali come rappresentanti

dello Stato, esse dovevano aspirare. L'individuo e ciò che lo concerne non erano più considerati come il microcosmo della società; la poesia dell'io cedeva dinanzi alla poesia della massa.

Queste sono le tendenze che si osservano nell'odierno cinema documentario inglese. Esse sono sintetizzate nel modo migliore dal Grierson, che dichiara: « La filosofia del Flaherty rappresenta un'evasione — uno sguardo triste e lontano — che in mano ad artisti minori tenderebbe al sentimentalismo... In verità è facile sentire che nell'individualismo (*) vi è una tradizione volgare largamente responsabile della nostra attuale anarchia, e si potrà quindi negare ad un tempo l'eroe degli eroismi ammissibili (quello di Flaherty) e l'eroe degli eroismi indecenti (quello di ogni film). Allora sentirete vagamente che volete il vostro dramma come una sezione della realtà che riveli la natura essenzialmente cooperativa e conglomerata della società, lasciando che l'individuo trovi onore e giustificazione nella vasta marea delle forze creative sociali. In altri termini sarete probabilmente tentati di abbandonare la forma narrativa e di cercare come è stato già fatto, nella poesia, nella pittura e nella prosa contemporanea, un argomento e un metodo più soddisfacente alla mentalità e allo spirito dei tempi ». Che questa sia l'opinione del Grierson, è mostrato dal fatto che la veduta opposta non è mai espressa, mentre si passa subito a dire: Qui cominciano i reali imbarazzi teorici del documentario e l'immensa difficoltà di finanziarlo contro le forze del romanticismo » (**). E ancora (adattando senza dubbio il suo stile a quello sforzo del quale egli ha così viva coscienza): « Elton è forse ignorante dell'importanza sociale della radio e perciò mancante di adeguato amore estetico per l'argomento. Questo punto è importante, perchè riguarda quasi tutti i principianti del documentario. Troppo maledettamente « artistici » e smidollatamente post-bellici per ficcare il naso nelle questioni sociali » (***).

2) È questo atteggiamento che spiega le obbiezioni della scuola del Grierson al film sinfonico. Il Grierson stesso scrive: Per questo motivo ritengo la tradizione sinfonica del cinema come un pericolo, e quello di *Berlino* come il più pericoloso modello da imitare. È un vero narcotico.

(*) Termine apparentemente usato qui in senso artistico senza riferimento al suo significato economico.

(**) *Cinema Quarterly*, vol. I, n. 2, pp. 70-71-72.

(***) *Cinema Quarterly*, vol. I, n. 2, p. 118.

Disgraziatamente questo sistema di evitare le questioni essenziali, che è così ben rappresentato da *Berlino*, è più che accetto. Gli intellettuali benedicono il film sinfonico per le sue belle apparenze, ed avendo per lo più la vile animuccia di gente ricca al riparo da ogni guaio, l'assolvono lietamente da ogni ulteriore intenzione... Esse (le forme sinfoniche) presentano nuove bellezze e nuovi atteggiamenti; ma non presentano nuove persuasioni (*).

Ora dobbiamo considerare un po' il film sinfonico prima di ritornare ad occuparci del documentario in generale; per vedere cosa esso debba includere e cosa debba bandire. Il film sinfonico, come quello astratto, rappresenta il tentativo di produrre un'emozione (**) estetica per mezzo del film. Contrariamente a quello che avviene nel film astratto, gli oggetti materiali possono far parte del suo argomento e spesso ne formano parte, ma i sentimenti che normalmente risvegliano (amore, pietà, paura, ecc.) non hanno parte alcuna nel significato del film e dovrebbero essere soppressi. Il film sinfonico è l'apoteosi della forma. Col variare i ritmi e i tempi, aggregando e semplificando, creando rapporti fra fattore sonoro e film visivo, esso cerca di raggiungere lo stato della musica, e di allontanarsi dalla vita. Così, nella sua forma più pura il film sinfonico diventa il film astratto; ma, come dicemmo, gli oggetti naturali s'insinuano a poco a poco nella mente del regista; egli li sceglie allora non più per il loro puro valore formale, ma in parte per il loro valore « narrativo », e il risultato appartiene al tipo di *Berlino* o di *Rien que les heures*.

È ora evidente che il film sinfonico deve essere giustificato o condannato alla stregua di ogni altra opera d'arte pura o persino semplicemente senza valore sociale. Esso non deve essere segnalato per il maggiore dispendio che impone (di somme che potrebbero essere elargite ai poveri), perchè anzi è il più economico tipo di film, spesso di costo molto inferiore dell'esecuzione orchestrale di un nuovo pezzo di musica o della messa in scena di una nuova commedia.

Rimosso questo facile equivoco, possiamo riprendere l'esame del punto principale. Non vi può essere alcuna prova logica a favore dell'uno o dell'altro punto di vista. Quella che vien discussa è una que-

---

(*) *Cinema Quarterly*, vol. I, n. 3, pp. 137-138.

(**) Cfr. *Arte* di Clive Bell per una completa comprensione di questo termine. Approssimativamente significa: quella insostituibile emozione che l'arte pura produce, e rispetto alla quale la rappresentazione naturalistica evocante le normali emozioni della vita non è rilevante.

stione di valori, e può essere unicamente risolta col mostrare che il punto di vista realistico porta con sè delle conseguenze che contrastano con quei criteri di valore che i realisti stessi proclamano.

È certo che Auden Spencer e Lewis si preoccupano moltissimo della difficoltà di stabilire dei rapporti tra l'individuo e la vita delle masse, ma non si può dire che la loro poesia abbia un valore soprattutto sociale. In primo luogo è troppo difficile per esser capita dalle masse, in secondo luogo non si rivolge deliberatamente al gran pubblico, come facevano le satire politiche del XVIII secolo per influire sugli incerti e convertirli. La musica e la pittura sono ancor più evidentemente escluse da qualsiasi capacità di persuasione; esse presentano invero nuove forme e nuove bellezze, ma non chiedono che si creda ad alcuna fede, vecchia o nuova. Il Grierson si trova quindi in contrasto con l'opinione dei poeti contemporanei e soprattutto dei compositori e dei pittori contemporanei, coi quali invece vorrebbe trovarsi d'accordo.

Stabilita una più ragionevole posizione del film documentario, possiamo occuparci della questione di una sua definizione. Una definizione non sarebbe così importante se i registi fossero paghi di creare dei film come vien loro concesso di fare, invece di polemizzare circa la categoria alla quale son da assegnarsi una volta fatti. Ma è di già pacifico che viene spesa tanta energia a sostegno del documentario in generale, criticando i suoi presunti oppositori, quanto nell'eseguire i singoli film documentari. Quando un regista di documentario ottiene un successo, egli è così doppiamente giustificato; quando invece fallisce, gli resta almeno la consolazione negata agli altri di aver fatto un genere di film tanto esaltato.

3) Sulla questione della definizione, di cui sono costantemente alla ricerca, i « documentaristi » sono assai vaghi. La definizione più concisa e più largamente accolta è quella del Grierson: « Il documentario, egli dice, è la elaborazione creativa dell'attuale » (*). Non vi deve essere limite alcuno alle sue possibilità pratiche. Il Rotha chiarisce: « Il documentario non stabilisce un soggetto o uno stile; esso è un modo di vedere. Esso non rinnega nè l'attore professionale, nè i vantaggi della messa in scena. Esso giustifica l'uso di qualunque artificio tecnico conosciuto per giungere allo spettatore. Per il regista di documentario l'apparenza delle

(*) *Cinema Quarterly*, vol. 2, n. 1, p. 8.

cose e della gente è solo superficiale. Sono i significati che le cose celano e quello che le persone stanno a rappresentare che attirano la sua attenzione... Il punto di vista documentarista rispetto a quello del film a intreccio non consiste nel disprezzo per la tecnicità, ma nello scopo al quale questa tecnicità viene diretta. Fare dei documentari è un mestiere come quello del falegname e del vasaio » (*). Il vasaio fabbrica dei vasi e il documentarista dei documentari. Sapevamo già cosa fosse un vaso, ma tuttora nulla sappiamo del documentario. Il Rotha gira così intorno a una definizione di codesto punto di vista senza mai darla, per cui ricadiamo nella citata definizione del Grierson. Quale artista potrebbe pretendere tal nome se fosse soddisfatto della riproduzione meccanica, rinnegando così la creazione? Cosa allora può fare fuorchè « elaborare » e cosa può « elaborare » se non l'« attuale »? E quale certezza ha il Grierson affermando che l'« attuale » di alcuni artisti è pura apparenza, qualcosa dal significato labile e scarso? Chiunque potrebbe senz'altro convenire che il film medio inglese o americano manca di creatività. Ma persino il Grierson e la sua scuola non potrebbero pretendere di avere percepito, per un miracoloso potere introspettivo, un monopolio di ogni valore estetico nelle proprie opere. E perciò qualunque film sincero ed ispirato, sia che sorga da una commossa indignazione sociale, da una convinzione dei benefici rapporti reciproci dei lavoratori industriali, dal desiderio di rivelare il subcosciente, o dai sogni fantastici di un mangiatore d'oppio, dovrebbe essere classificato fra i documentari. Ma questa è male applicata ortodossia, che prende per classificazioni descrittive quelli che sono i criteri di qualsiasi eccellenza. Una più chiara definizione deve essere cercata altrove.

4) Ma non è da trovarsi fra i fautori del film sinfonico più che tra i documentaristi. Così il Braun scrive in un articolo editoriale di « Film art » intitolato « Il film: definizione »: (**) « Il vero film è un poema visivo.

Il vero film è la rappresentazione di fatti e di emozioni per mezzo di masse in movimento e di variazioni luminose.

È l'espressione *in forma cinematica* (*) delle cose e delle emozioni che debbono essere descritte... *Il film non è una rappresentazione del reale* (***) ».

(*) *Cinema Quarterly*, vol. 2, n. 2 p. 78.
(**) Inverno 1933. Il Braun è un aderente irregolare del « minuscolismo ».
(***) In corsivo nell'originale.

Egli prosegue affermando che l'intreccio non è affatto escluso dal vero film, e che l'astratto è un mezzo per suscitare emozioni. Lasciando da parte la risonante tautologia (la forma del cinematografo è cinematica), troviamo che la definizione è tanto ampia quanto quella del Grierson. Essa esclude invero il suono (senza dare di ciò alcuna spiegazione) ma include il film sinfonico, il film soggettivo e il documentario, come vengono distinti.

Tutti questi generi dovrebbero rappresentare dei fatti e delle emozioni, ma difficilmente potrebbero fare a meno di rappresentare dei fatti, anche volendolo e, quanto al rappresentare emozioni, ciò è un po' meno inevitabile solo se per emozioni intendiamo delle « buone emozioni ». Ma in tal caso la definizione sarebbe insufficiente, poichè non dice che cosa s'intende per « buono » o « desiderabile »; proprio come l'espressione « forma cinematica » come è detta più sopra, non voleva dire altro che *cinema* senza alcuna aggiunta, costituendo in tal modo una tautologia. Quel che viene escluso è il film sonoro di qualsiasi genere, il film astratto, come è stato precedentemente definito, e il film educativo. Questa è la definizione che il Braun dà del film, ma egli non nomina affatto il documentario nè tanto meno tenta di definirlo; nulla se ne sa, nonostante la sua evidente importanza, e il titolo ampio del Braun.

5) Tuttavia è stato fatto un altro tentativo per identificare il documentario col film educativo. Il film educativo isola un gruppo di fenomeni, li accelera, li rallenta o li ingrandisce per renderli più chiari, descrive con parole relazioni e fini che non possono essere dati visivamente, ma sotto ogni altro punto di vista resta neutrale. È descrittivo piuttosto che normativo, commenta ma non corregge. Questo, a detta di alcuni critici, sarebbe il solo campo d'azione del documentario. In un « Manifesto del documentario » dice il Blakeston: « Qualche anno fa il documentario aveva valore perchè ci presentava dei fatti, vale a dire che dai documentari di quattro o cinque anni fa era possibile di imparare ». Prosegue poi, con delle allusioni appena velate alla produzione di Wright e di Elton, ad attaccare il documentario moderno e conclude: « Ripetiamo: siamo indignati perchè al pubblico, che è sempre circa di cinque anni indietro quanto a idee, e che è appena arrivato ad associare *documento* con *cultura* vengon mostrati dei film che hanno un falso prestigio e delle false pretese. Se questi film venissero presentati come film narrativi i proprietari delle sale verrebbero linciati. Ripetiamo: noi vo-

gliamo dei documentari che mostrino con chiarezza e logica scientifica gli argomenti che dovrebbero trattare. Non vogliamo più cieli al filtro giallo, montaggi alla russa ed altre simili volgarità nelle nostre produzioni *educative* (*) ».

Questo è un esempio istruttivo delle controversie alle quali danno luogo una confusa definizione e un'interpretazione errata degli scopi del documentario. Il gruppo del G. P. O. non si è mai proposto coi suoi film di adempiere una funzione la cui inadempienza il Blakeston critica così aspramente, e d'altro canto, il documentario come viene da lui definito è tutt'ora fiorente e non ha bisogno di irose proteste, come lo dimostra la serie de *I segreti della natura.*

È stato necessario esaminare quest'argomento con una certa accuratezza allo scopo di chiarire tre punti. Primo: esporre, citando fonti note, la confusione e le proteste cui il documentario ha dato luogo. Secondo: spiegare le influenze che hanno portato alla formazione della scuola realistica, e giustificare così tutto ciò che in qualunque altro momento avrebbe potuto essere considerato in essa eccessivo. Terzo e più importante punto: chiedere un più comprensivo accostamento al film narrativo, il quale diverrà probabilmente di maggior importanza nell'avvenire, anche se ve n'è poco bisogno oggi.

6) Sgombrato in tal modo il terreno, e ordinato il materiale necessario, è impossibile procedere al compito costruttivo della definizione e completarla abbastanza rapidamente. Sarà chiaro, in tal modo che è meglio basare la definizione sul materiale e sulla tecnica del documentario (che sono quasi di dominio pubblico) che non sulle tendenze e sugli scopi (che conducono a discussioni e a interpretazioni errate). Cercheremo perciò di accostarci all'argomento in modo teorico ed imparziale, cosicchè ognuno possa trovarsi d'accordo sull'essenza del documentario, anche se non tutti si trovino d'accordo sulla sua desiderabilità. La prima riga dello schema in fondo al volume ci dà una scala che va dalla riproduzione esatta della realtà all'assoluta non-riproduzione di essa. Tutti i film come tutte le opere d'arte contengono elementi che possono trovarsi in differenti punti di questa scala, che cercheremo di individuare colla maggior precisione possibile. La definizione è la seguente: « il film documentario, in quanto soggetto ed impostazione, è una presentazione

---

(*) *Close-Up,* dicembre 1933.

drammatizzata dei rapporti che intercorrono tra l'uomo e la società negli aspetti industriali, sociali o politici di questa; e, in quanto a tecnica, una subordinazione della forma al contenuto ». I requisiti che si dovrebbero riscontrare in una simile definizione sono i seguenti: 1) inclusione di un determinato gruppo di film, ai quali almeno alcune persone applicano, al giorno d'oggi, la qualifica di documentario; 2) esclusione di altri gruppi ai quali possono essere dati altri appellativi; 3) facilità di classificazione dei film nei gruppi definiti; 4) nettezza della linea di demarcazione che esclude l'inclusione di altri generi e nessuna importanza dei casi marginali. Vedremo ora se la definizione proposta risponda a questi requisiti: 1) i tipi di film più diversi tra loro che la scuola del Grierson chiama documentari sono quelli eseguiti da lui e quelli di Flaherty. I film del Grierson trattano della moderna vita industriale nel quadro delle sue istituzioni, sottolineando maggiormente il rapporto tra individuo e istituzioni che non quello tra individuo e individuo. Essi sono in tal modo ampiamente inclusi nella nostra definizione; ma ugualmente inclusi sono i film di Flaherty. Questi infatti per lo più descrivono civiltà primitive nelle quali si potrebbe credere che le istituzioni abbiano un'importanza trascurabile. Ma non è affatto così. Lo sforzo della civiltà moderna è stato quello di foggiare istituzioni tali che gli esseri da esse regolati acquistino maggiore libertà per dedicarsi ai loro compiti più importanti. La facilità di educazione, di protezione, d'igiene, l'assicurazione contro la disoccupazione, il meccanismo progredito dei mezzi di comunicazione e di locomozione emancipano l'individuo dagli aspetti più abbrutenti della vita e gli permettono di dedicarsi all'arte, alla scienza, alle relazioni umane. Quest'ideale è attuato oggi con grande imprecisione, ma ogni passo che il progresso compie in questo senso porta ad una relazione tra gli uomini e le istituzioni non più stretto, ma più remoto.

In una comunità primitiva le cose sono del tutto diverse. Materialmente essa è agli inizi della vita, mentre spiritualmente confina col soprannaturale. Dove le condizioni sono così dure, le istituzioni non possono essere che altrettanto dure. L'individuo deve obbedire senza discutere e deve conformare ogni sua azione alle leggi della tribù. La comunità, come in uno stato totalitario, esiste solo se pienamente efficiente. Perciò l'esistenza dell'uomo primitivo è in stretta relazione con le sue istituzioni ed un film che descriva la sua vita merita quindi la qualifica di documentario. 2) Abbiamo visto che la definizione del Grierson anche se benignamente interpretata esclude solamente i cattivi film. La

nostra definizione, trattata in modo analogo, è più precisa. Esaminiamo caso per caso.

I) Il film educativo, che può benissimo trattare di istituzioni, e che, naturalmente, come abbiamo visto, subordina la forma al contenuto. D'altro canto il suo materiale è scelto in modo da rivelare rapporti poco apparenti e raffigura con quadri vivaci quello che il libro di testo talvolta illustra con dei diagrammi; in esso, cioè, la drammaticità, quando pure esista, è minima. Ma la drammaticità è lo scopo precipuo del documentario, e caratteristica tipica del dramma è il conflitto. Se un documentario ha come suo soggetto le istituzioni umane, esso deve rappresentare il conflitto dell'uomo coi suoi simili, e il conflitto tra l'uomo e la natura, da cui è derivata la necessità di creare per vivere, quell'ingranaggio di istituzioni. Il dramma necessita di un conflitto; il conflitto e la sua soluzione sono l'essenza delle istituzioni. Ecco perchè il film educativo e il documentario sono nettamente diversi, persino quando la loro tecnica e i loro soggetti siano analoghi. L'uno si limita a riferire imparzialmente, mentre l'altro acuisce il conflitto, semplificandone i termini allo scopo di drammatizzarli maggiormente. Il tessuto di forme e di convenzioni necessarie che il film educativo riferisce ed illustra, deve essere lacerato dal documentario per rivelare le forze d'ordine e quelle di disordine, le armonie e i conflitti che sono in esso latenti. In tal modo il documentario passa alla categoria dei film di propaganda.

II) Il film d'argomento individualistico. — Proponiamo questa denominazione non perchè sia del tutto soddisfacente, perchè rappresenta un progresso sulla denominazione corrente di *film narrativo*. Essa indica quei film in cui l'interesse è concentrato sui rapporti umani, i quali, benchè condizionati dall'ambiente sociale, hanno un'importanza che lo trascende. Così, in quanto ad argomento vengono ad essere classificati insieme alle opere di Shakespeare e alle tragedie greche. Questi film sono drammatici, ed in genere subordinano la forma al contenuto; ma, non avendo rapporti diretti colle istituzioni, non sono documentari.

III) Il film sinfonico. — Questo tipo di film, come abbiamo detto, può avere a soggetto delle istituzioni ad essere drammatico nella forma. Tecnicamente, però, elabora solo gli elementi capaci di produrre una emozione estetica e il soggetto ha importanza solo in quanto contribuisce a ciò. Masse, velocità, illuminazione e ritmo possono risultare da riprese di uomini al lavoro; ma non hanno alcun significato istituzionale nel film.

IV) Infine c'è il film assoluto, o astratto, i cui ideali sono quelli della sinfonia, ma il cui materiale non ha nessunissimo rapporto cogli oggetti quali esistono in natura. Questo tipo è dunque escluso per definizione. Esso subordina il contenuto alla forma e non si interessa delle istituzioni.

3) La classificazione sarà esaminata mediante l'esemplificazione di film ben noti, di vario valore, ma che possono associarsi mentalmente per i loro intendimenti alle ampie classificazioni date. I) La serie *I segreti della natura.* I film medicali del Dr. Conti. II) I cartoni di W. Disney. *La vita privata di Enrico VIII, I conquistatori, Estasi.* III) *Berlino, La marcia delle macchine,* Le sequenze astratte di *Metropolis.* IV) La musica sintetica di Fishinger, Le astrazioni coloristiche di Lye, Il documentario, che naturalmente rimane fuori da questa classificazione, comprenderebbe *Contact, Moana, Industrial Britain, Aereo-engine.*

4) Il problema dei casi marginali rivela difficoltà per ogni definizione che non includa ogni film che possa venir girato. Così *Terra* è egualmente legato alle forme pure (per es. la sequenza d'apertura e di chiusura delle mele sotto la pioggia, o la composizione delle forme degli uomini e degli animali contro il cielo) e all'atteggiamento del poeta dinanzi al ciclo della nascita, della crescita, della decadenza e della morte, e ai conflitti sociali dei culacchi e delle collettività. Diventa così volta a volta film sinfonico, film personale e documentario e non può esser collocato in alcuna classificazione. Ancora: *Rien que les heures* di Cavalcanti ha i ritmi, sebbene appena abbozzati, del film puro; ma descrive anche le prostitute, le vecchie sgualdrine sull'orlo del suicidio, e le strade miserabili che sono il consueto armamentario del riformatore sociale e del documentarista.

Questo tuttavia non costituisce una buona ragione per rifiutare la nostra definizione finchè non si potrà dimostrare che tali inconvenienti sono evitati mediante una soluzione che non sia peggiore sotto altri riguardi.

7) Un'ultima parola può esser spesa per precisare le caratteristiche del documentario il quale è ora stato definito nei suoi particolari. Il documentario è piuttosto un libro di testo che un trattato; esso informa il grosso pubblico della vita e del lavoro dello Stato, mostrando come l'Impero Britannico sia basato su un sistema di cooperazione piuttosto che di costrizione. Per questo fine non osa entrare nei particolari dei

processi di cui tratta; piuttosto ne mostra allo spettatore il posto nella struttura sociale, con il bene e il male che essi fanno. A questo scopo drammatizza il rapporto tra l'uomo e la macchina oppure mette in contrasto la vuotaggine della vita prima dell'avvento di un'invenzione, con l'educazione e il diletto che essa apporta.

A questa concezione seguono certi corollari tecnici. Vengono impiegati tipi naturali invece di attori. Sono uomini abituati a certi lavori specializzati, che essi continuano a compiere davanti alla macchina da presa come se vi fossero sempre stati. Ad essi non si richiede alcuna finezza di espressione o grazia di movenze che non sia inerente al loro lavoro. In qualche caso eccezionale un tipo naturale potrebbe non possedere codesti pregi testè descritti, mentre invece se ne sente il bisogno. In tal caso si dovrà ricorrere a dei veri attori.

Per rendere la scena più convincente esistono poi tutti i particolari mezzi della macchina da presa. C'è naturalmente il pericolo che possano introdursi dei trucchi, senza serio scopo, del genere di quelli acerbamente biasimati dal Blakeston; ma il suo tipo di documentari è più immune da critiche, solo perchè ha mire così modeste da evitare assai più facilmente il pericolo di sbagliarsi. Il Rotha, in una brillante sequenza di martelli in *Roadwards* porta lo spettatore nel più intimo contatto colla macchina, così da far sentire intensamente la sua forza, ma facendogli capire solo nel più vago dei modi come si svolge il lavoro in questione.

D'altro canto i metodi di esposizione debbono essere subordinati al tema sociologico principale. Questo tema deve esser scelto per la sua importanza e non per le sue possibilità di adattamento allo schermo.

8) Ciò che è stato detto più sopra in funzione di critica alla definizione di documentario non implica la minima critica ai registi stessi del documentario. I film non sono giustificati dal fatto della loro appartenenza rigorosa ad una categoria, ma dal sorgere dalla sincerità dei propositi e della dottrina. È solo una necessità logica della critica che rende indispensabile una classificazione accurata, per agevolare l'elaborazione di quelle idee mediante le quali la comprensione del film potrà fare dei progressi.

9) Ritorniamo ora al film figurativo che rappresenta un tentativo di usare la figura e il simbolo visivo come mezzo principale del montaggio e come un surrogato della parola. Per simbolo intendiamo qui qual-

cosa di diverso dalla similitudine, poichè riferiamo quel termine a quelle fonti di associazioni indirette che si trovano già nel materiale del film, invece di essere immesse in esso. Così in *Estasi* (Machaty 1933) una bufera sopravveniente era resa mediante riprese di statue di cavalli balzanti nel vento con le criniere scompigliate, (questa è una similitudine); e nello stesso film gli accoppiamenti dei cavalli, le api, le biade ondeggianti che apparvero coi protagonisti nello sfondo dei Carpazi erano simboli di quell'amore estatico che la donna del film aveva trovato da poco.

La similitudine visiva è stata già discussa per esteso e non vi è alcun bisogno che se ne parli qui ancora. Il simbolo ha su di essa il vantaggio di essere parte integrante dell'azione invece di costituire una soluzione di continuità, ma ha lo svantaggio di essere molto raramente applicabile. Il cinema ha infatti la possibilità di scegliere e di ingigantire ogni dettaglio di valore simbolico esistente in un paesaggio o in un ambiente, ma nonostante questo privilegio sarà difficile far un largo uso del simbolismo, senza incorrere nei pericoli dell'esagerazione o dell'esoterismo. *Estasi* è stato di gran lunga il più bello dei film d'immagini fatti fino ad ora e fu aiutato da un intreccio di grande semplicità; eppure in molti passi esso diveniva oscuro e pareva avere un significato che non poteva essere afferrato chiaramente. Ma ad una seconda visione questo difetto spariva; poichè il simbolo, se è accortamente scelto, avendo molti strati di significati che una mente riflessiva può via via chiarire, è capace di dare al cinema una profondità che i suoi più ardenti amici debbono riconoscere essergli finora mancata. Il film di immagini, impiegando il semplice naturalismo con ogni accorgimento di montaggio nei momenti più piani, il simbolismo quando sia utilizzabile senza costrizioni, e la similitudine visiva per introdurre concetti più complessi, è il più potente film muto. Esso non può esser bene combinato col dialogo che in dose forte sovvertirebbe la sua struttura, e in modeste proporzioni rifiuterebbe di amalgamarsi col film visivo, se la musica vi abbia già una parte importante; ma la musica alternandosi e scaturendo dai suoni naturali dovrebbe essere ampiamente sufficiente a completare le spiegazioni relativamente semplici richieste dai soggetti che meglio si addicono al cinema anche per altri motivi.

Se il vero film non potrà mai essere sottilmente perspicace, diventerà senza alcun dubbio profondo e piano.

10) Il film, come l'abbiamo fin qui descritto pone considerevole fiducia nelle forme e negli accostamenti che si riscontrano nel mondo naturale. È vero che un certo numero di fattori differenzianti rendono possibili distorsioni, forme e indirizzi da imprimere sul materiale naturale di ciascuna ripresa, mentre un certo numero di tipi di montaggio estendono tutte queste modificazioni a tutto il film che viene composto con queste singole riprese. Nel capitolo I abbiamo già mostrato come il film sintetico possa essere suddiviso secondo i gradi di questa divergenza. Ad un estremo, il film astratto non appare più vicino alla realtà degli elementi di carta e di fil di ferro, raccolti da punti differenti, che lo compongono. Inoltre i cartoni dell'ungherese Zuts, sebbene rappresentino forme viventi di animali e di vegetali, sono disegnati con una innaturale economia di linee, e frequentemente si sciolgono, risolvendosi in modelli astratti. I recenti cartoni di W. Disney si avvicinano di più alla rappresentazione del reale. Le loro figure sono riconoscibilmente naturali e rimangono tali; ma esse sopportano trasformazioni straordinarie, e compiono evoluzioni a dispetto delle leggi naturali. Essi sono proteiformi ma non astratti. Gli ultimi cartoni di W. Disney si avvicinano ancor più al film naturale, senza tuttavia raggiungerlo. Nel *Pied Piper*, per esempio, non vi sono trasformazioni di natura violenta, così che la magia del flautista è resa doppiamente efficace per contrasto colla naturalezza di Hamlin.

Vi sono poi dei film di tipo ibrido, come *King Kong*, nel quale l'elemento sintetico, in questo caso uno scimmione gigantesco, si suppone raggiunga il livello di naturalezza del resto del film. All'altro estremo alcuni pochi film naturali (per es. *Il Gabinetto del Dr. Calligari*) hanno una messa in scena così sintetica da divenire quasi dei film sintetici. La forma umana non è modificabile, ma lo può divenire per distorsione ottica. Così il diagramma è completo da un estremo all'altro.

11) Questa classificazione, sebbene molto adatta per uno studio teoretico non può essere bene applicata agli esempi odierni di film sintetici. Per il trattamento parzialmente pratico qui usato è da preferire una divisione secondo il materiale; e non ci indugieremo sul film astratto, al quale è stato fatto sufficiente riferimento. Il successivo più tenue tipo di film sintetico è il film di ombre (di profili) del cui sviluppo la sola responsabile è Lotte Reiniger. Le sue figure sono nere su sfondo chiaro e si muovono solo nelle dimensioni dello schermo. Sembrerebbe facile avvicinare la macchina fino ad esse se fosse necessario, ma ciò non viene

mai fatto. L'effetto di naturalezza ottenuto è molto limitato. Le figure possono oltrepassarsi ma non possono avanzare nè retrocedere in profondità. I loro movimenti sono un po' duri e subitanei ed esse appaiono completamente piatte. I soggetti convenienti ai film d'ombre sono fragili e delicate romanze. Non c'è speranza di incatenare l'attenzione dello spettatore che può osservare l'azione come al teatro di marionette. La signorina Reiniger, naturalmente, è ben conscia di queste limitazioni come è visibile in *Carmen*, *Arlecchino*, *il Forziere volante*, *Le Avventure del Dr. Dolitte*, etc. Il fattore sonoro presenta alcune difficoltà. Le parti di *Dieci minuti con Mozart* furono sincronizzate con voci di canto umano. La pienezza e il volume di queste voci frantumavano le figure nel tentativo di fusione. Se era necessario qualche discorso per spiegare l'azione, si poteva usare una voce alta e stridente come fu fatto per rappresentare quella di Gnat nella versione radiotrasmessa di *Alice*. Musicalmente si constatò che l'accompagnamento più soddisfacente era un adattamento di antica musica da camera che contribuì largamente alla superiorità di *Arlecchino* sugli altri film di ombre.

12) All'estremo opposto della corporeità sta il film di burattini. Questo pure, tuttavia, soffre della stessa lontananza della vita, forse a causa della durezza di movimento imposta dalla difficoltà di far avanzare delle figure solide di piccole dimensioni. Il più ambizioso film di burattini *La mascotte* (Starevitch, 1933) nel quale degli animali giocattoli si aggiravano tra i piedi di esseri umani, era indebolito dalla eterogeneità; animali ed esseri umani esistevano in mondi distinti; e il tentativo fatto dal film di narrarli si dimostrò futile fin dall'inizio. Questa difficoltà non può essere superata finchè i burattini non diano quella fluidità che è inerente a tutti i movimenti del mondo naturale. Lo stesso difetto si riscontrò in *King Kong*, film che trattava delle avventure di un mostro preistorico scoperto in una isola sperduta, assieme ad altre creature preistoriche, da una compagnia di cinematografari. I mostri non appartenevano tanto al Pleistocene quanto al regno della plastilina; essi impegnavano battaglia cogli eroi del film a una distanza non dissimile da quella che separa i leoni del monumento a Nelson dai piccoli pedoni che passano sul marciapiede.

E fintantochè le capacità tecniche del cinema non saranno assai più progredite, i film sintetici di cui abbiamo discusso finora non potranno avere grande valore artistico.

13) Molto più semplice è tuttavia, nel film totalmente piatto e disegnato, il lavoro di W. Disney. Egli ha raggiunto da lungo tempo la scioltezza dei movimenti e più recentemente ha aggiunto la suggestiva applicazione del colore. Solamente quando un certo grado di naturalezza sia stato raggiunto può avere qualche valore l'allontanarsi dalla stessa naturalezza. Se una creatura di Disney salta da una casa e rimane seduta a mezz'aria, noi ne siamo solo sorpresi e divertiti perchè l'avevamo supposta vincolata alla legge di gravità. Ma King Kong seduto sull'Empire State Building, non aveva più probabilità di cadere di un triangolo isoscele. Il film sintetico (termine che intendiamo riservare alla classe ora in discussione) sopporta questi ostacoli con facilità e promuove una esplorazione di più difficili problemi. Se il film sintetico non fosse in alcun modo inferiore al film naturale sarebbe un modo di espressione molto più importante perchè esso potrebbe accostarsi alla realtà o allontanarsene per quel tanto che volesse l'artista in qualsiasi momento. Abbiamo già veduto come il colore possa essere controllato su di una scala inconcepibile per un fotografo della natura; la composizione può essere semplificata, stilizzata, resa più adorna; e i movimenti del volo che furono fino ad oggi confinati allo schermo della fantasia possono ora prender forma sullo schermo della realtà.

14) Il film sintetico tuttavia è ancora soggetto a una grave limitazione: deve essere nostro scopo vedere se essa può essere infine superata. Vedemmo al capitolo II che vi è una parte di personalità che i film per la loro stessa natura non possono comunicare. Ma esiste anche un'altra parte trasmissibile da cui dipende il contatto coll'umanità, parte essenziale alla vitalità del cinema. Essa non si è dimostrata un mezzo artistico puro come la musica; solo nella rappresentazione della vita ha una possibilità di emergere. Deve perciò essere capace di provocare emozioni e non può raggiungere tale scopo se non convince lo spettatore del vigore dei personaggi sullo schermo. Dalle descrizioni scritte noi siamo soliti costruire figure che sono emotivamente potenti quanto gli esseri umani in persona anche se originati da semplici segni sulla carta. Ma in un ambiente figurativo un certo grado di rappresentazione è indispensabile. In una commedia fantasiosa ne basterà una dose minima. L'incongruenza è alla base dell'umorismo; ma se l'umanità contraffatta che rappresenta non fosse più riconoscibile come umanità la sua incongruità sparirebbe. Ma nei generi drammatici più seri è necessaria una rappresentazione più fedele.

Le ombre non hanno le nostre simpatie anche se si comportano come noi stessi. Se un film viene proiettato in condizioni di luminosità deficiente (a parte ogni altro argomento di peggiorata composizione, oscurità di dettagli e altro) esso produrrà un effetto emotivo notevolmente più tenue, allorchè le figure umane diverranno meno aderenti alla vita.

I film sintetici, anche quando mirano alla vita reale, sono molto più insufficienti dei film naturali. Ciò deriva dal fatto che essi sono evidentemente piatti. I sistemi di ombreggiatura, prospettiva, moto apparente normale al piano dello schermo, non danno per adesso il grado di persuasione alla quale i film naturali ci hanno abituato. Questo movimento di esseri a due dimensioni in un mondo a tre, va giustamente definito un conflitto di dimensioni. Può darsi che ciò contribuisca un poco a quella irrealtà riconosciuta al film sintetico. Ma, in realtà non è fondamentale. Nel film naturale, un mondo tridimensionale è presentato a due dimensioni, nel film sintetico un mondo a due dimensioni è presentato nello stesso numero di dimensioni. Perciò se le comuni indicazioni di solidità fossero presenti nel film sintetico le possibilità riproduttive ottenibili sarebbero le stesse e più di quelle che il film naturalmente richiede. Ne viene di conseguenza che il film sintetico non soffre limitazioni di sorta nei confronti del film naturale. In pratica tuttavia l'ulteriore complicazione del film sintetico sarebbe un argomento molto serio. Il numero di disegni che è necessario eseguire per far apparire fluidi i movimenti si vedrà esser molto rilevante alla velocità di proiezione di 24 fotogrammi al secondo. Se ciascun disegno dovesse essere eseguito colla accuratezza necessaria a riprodurre tutti i particolari di ombreggiatura e di movimento che entrano a formare la parte naturale della personalità, l'impresa di produrre anche un breve film sintetico supererebbe ogni possibilità. La parte meccanica del lavoro potrebbe essere condotta con l'aiuto di provetti assistenti; ma una buona parte del lavoro d'ispirazione rimarrebbe ancora da fare e l'ispirazione potrebbe essere schiacciata da una incessante ripetizione.

Se queste difficoltà fossero superate anche parzialmente le possibilità del film sintetico sarebbero ancora molto grandi. Vi sono fiabe come quella di Alcassino e Nicoletta che abbisognano di un distacco dal mondo che in letteratura può esser ottenuto mediante un linguaggio arcaico e tutto un profumo fiabesco. La forza della natura come viene presentata nel film naturale è troppo rozza per tanta fragilità; che, come non è mai esistita sulla terra, può essere rappresentata soltanto da og-

getti mai esistiti. Il film naturale urge coll'immediata presenza dell'umanità, il film sintetico diverte come una nebulosa visione di essa.

15) In questo esame delle finalità attuali e potenziali del cinematografo, abbiamo incontrato, come in ogni ramo dell'arte un conflitto di temperamenti. A molti il cinema è sembrato un mezzo di trattenimento popolare o di riforma sociale e non solo in forma preminente, ma esclusiva. In primo luogo esige un pubblico più esteso di quello richiesto dalle altre arti, e possiede una particolare vivezza e concretezza di attrazione; in secondo luogo esso nacque in un'epoca in cui la durezza della vita era così fortemente sentita che l'arte veniva condannata appena diveniva un mezzo per evadere. Ma questa è una fase transitoria dalla quale stiamo ora uscendo. Sarà necessario in avvenire non solo prendere possesso della attualità del mondo ma anche identificare gli aspetti della vita che tentano di liberarsi del mondo d'oggi per superarlo.

Questo è un luogo comune che la parte più ispirata e vitale del cinema non ha mai saputo comprendere. Il documentario guadagnerà forza quando incoraggerà il lavoro di chi coltiva altri tipi di film, mentre ne sprecherà finchè continuerà a disprezzarlo. L'ultra realista tratta aride statistiche, l'ultra romantico crea sogni illusori. Il regista di documentari deve imparare i fatti che egli rappresenterà dell'uno e deve basare la forza emotiva di quello che ha da dire sui metodi dell'altro. In tal modo la compassione, questo grande fermento sociale disintegrerà i cattivi elementi del vecchio sistema, mentre la ragione, il materiale cementizio dei temperamenti diversi, legherà la struttura di un sistema nuovo. Il cinema contribuirà al meccanismo del nuovo ordine di cose; ma elevando dei sentimenti sulle basi del pensiero agevolerà e accelererà codesto processo.

Tabella di analisi e sintesi del film

I GENERI del film sono:
La riproduzione (fototeatro e teatro cinematografico);
La rappresentazione (documentario);
L'associazione casuale (film immaginisti e film astratti).

Tutto ciò costituisce IL FILM in cui si può distinguere:

A) *Un'analisi per la struttura;*

B) *Una sintesi per gli effetti.*

A) ANALISI DELLA STRUTTURA

1. *Una colonna sonora* (parlato, rumori, musica).
2. *Una colonna visiva* composta di:

a) Elementi letterari (didascalie);

b) Sostituti del taglio (diaframma, dissolvenza incrociata, passaggi di mascherino);

c) Il contenuto.

Il contenuto è condizionato dai seguenti fattori differenzianti:

1. *Non ottici* (gusto, tatto, odorato, sensazioni muscolari);
2. *Ottici* (filmistici e naturali).

Sono fattori differenzianti ottici filmistici:

1. *Il movimento della pellicola* (all'inversa, acceleratore, ritardatore, primo piano temporale);
2. *Le deformazioni* (lenti);
3. *La sovrimpressione* (doppie impressioni, plurimpressioni, moltiplicazioni dell'immagine);
4. *Il fuoco*.

Sono fattori differenziali ottici naturali, quelli statici e quelli dinamici, e precisamente:

Statici:	La camera	- Angolo
		- Distanza
		- Posizione (P. P.)
	Delimitazione dello schermo	- Composizione
	Colore	- Illuminazione
	Bidimensionalità	- Stereoscopia
Dinamici:	Panoramica orizzontale	
	Panoramica verticale	
	Carrello	(Meccanica dell'attenzione).

B) SINTESI DEGLI EFFETTI

Il montaggio implicazionale, da cui derivano le sequenze, ed il montaggio ideologico (concetto fisso e montaggio implicativo).

Dal montaggio implicativo si ha l'effetto della serie, e precisamente:

a) Il montaggio secondario:

$$(s_1^1\ s_2^1\ s_3^1\ s_4^1\ s_5^1\ s_6^1\ \ldots\ldots\ s_{n+1}^1)$$

b) Il valore emotivo del taglio ed il montaggio ritmico:

$$(c_1\ c_2\ c_3\ c_4\ c_5\ c_6\ \ldots\ldots\ c_n)$$

c) Il valore emotivo del contenuto ed il montaggio primario:

$$(s_1\ s_2\ s_3\ s_4\ s_5\ s_6\ \ldots\ldots\ s_{n+1})$$

Il montaggio primario ed il montaggio secondario, danno insieme il montaggio simultaneo.

Tutti i vari montaggi si sintetizzano nella « serie ».

I simboli adoperati sono i seguenti:

$$(s_1^1\ s_2^1\ s_3^{1\prime}\ s_4^1\ s_5^1\ s_6^1\ \ldots\ldots\ s_{n+1}^1)$$

è una successione ritmica di suoni, i limiti di ciascuno dei quali, essendo definiti come temporalmente coincidenti coi limiti del quadro che li accompagna.

$$(c_1\ c_2\ c_3\ c_4\ c_5\ c_6\ \ldots\ldots = c_n)$$

è una serie ritmica di tagli dividenti la successione definita dei quadri.

$$(s_1\ s_2\ s_3\ s_4\ s_5\ s_6\ \ldots\ldots\ s_{n+1})$$

è una successione di quadri.

La tabella dovrebbe essere letta dall'alto verso il basso a partire da « analisi della struttura », e dal basso verso l'alto per la « sintesi degli effetti ».

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633